

المسرحية العالمية

الأردايس نيكول

الجزء الثاني



0128908



Bibliotheca Alexandrina

للنشر
والتوزيع

المسرحية العالمية

الجزء الثانى

الكتاب : المسرحية العالمية جـ ٢

ترجمة : د. محمود حامد شوكت

الناشر : هلا للنشر والتوزيع

٦ ش الدكتور حجازى - الصحفيين - الجيزة

تليفون : ٣٠٤١٤٢١ / تليفاكس : ٣٤٤٩١٣٩

رقم الإيداع : ٩٩ / ١٤٨٢٢

الترقيم الدولى : 7 - 24 - 5784 - 977

طبع وفصل ألوان : عربية للطباعة والنشر

العنوان : ١٠ شارع السلام - أرض اللواء - المهندسين

تليفون : ٣٢٥٦٠٩٨ - ٣٢٥١٠٤٣ - فاكس : ٣٢٩١٤٩٧

الطبعة الأولى

١٤٢٠ هـ - ٢٠٠٠ م

جميع حقوق الطبع والنشر محفوظة

المسرحية العالمية

الجزء الثاني

تأليف: الأردائس نيكول
ترجمة: د. محمود حامد شوكت

الفصل الأول

الطلائع الشعبية

تلزم دراسة المسرح الإنجليزي في تلك الفترة في باب مستقل عن المسرح الإيطالي والفرنسي والإسباني ، ولو كنا نفعل ذلك من أجل شكسبير وحده ، ومع أن هنالك صلة وثيقة بين المسرح الإنجليزي وبين المسرح في هذه الدول ، إلا أنه جدير بالانفراد في دراسته ، لما حققه من إتساع في الأفق أكبر ، وتناسق أعظم رفعه فوق غيره من المسارح درجات .

المحاولات الأولى

لم تبدر بادرة في المسرح الإنجليزي ترفعه أول الأمر على غيره ، بل كان متخلفاً مدى عشرات الأعوام عن المسرح الإيطالي تخلفاً محزناً ولم يكن لإنجلترا ما يضارع ملاهى أريوستو Ariosto في وضوح الملامح والبراعة في تصوير الحياة المعاصرة ، ولا ما يضارع سخرية مكيافيلي Machiavelli اللاذعة . وعندما كتب سيرفيليب سدن Sir Philip Sydney كتابه (دفاع عن الشعر apology For Poetry) هاجم المسرح الشعبى المعاصر اتهاماً جارفاً ، ولم يدر بخلد واحد من القوم ، ولا في دنيا الأحلام ، أن المسرح الإنجليزي سوف يظهر هذه الكنوز في عشرات قليلة من الأعوام بحيث يبدو ذهب الإغريق إذا قورن به أقل روعة . أما وقد حدثت الظاهرة . فمن الهين أن نلمح في المؤلفات السابقة ظلالاً لما تحقق من بعد ، ولو وقف تطور

المسرح الإنجليزي عام ١٥٨٠ لقلنا إنه قد تحقق في إنجلترا مثلما تحقق في إيطاليا وفرنسا ، من مادة طريفة ، ولكنها فشلت تماماً وقصرت عن العثور على صورة فنية تصورها تصويراً مثالياً .

تبقى بعد ذلك حقيقة واحدة ، وهى أن دور التمثيل في لندن أفلحت في تحقيق هذا . ولم يكن دورها المجيد في المسرح بسبب ظهور كاتب موهوب ، أو جماعة من الكتاب البارعين ، وإنما عاد السبب إلى أمر ما في المسرح الإنجليزي ذاته ، أطلق هذا النمو الذى اختنق في إيطاليا ، ووقف في فرنسا ، وتطور في إسبانيا تطوراً جزئياً . وإن واحداً من أهدافنا الأساسية في هذا العرض هو تحليل بعض هذه الأحوال المواتية لنموه .

أدرك عصر النهضة إنجلترا ، كما أدرك غيرها من البلاد ، وهز النفوس هزة قوية ، وبعث الحماسة المتوثبة ، وانكشفت للأبصار المأخوذة عجائب العالم اليونانى والرومانى القديم الذى ضاع من زمن طويل فجأة ، وعرضت المسرحيات اللاتينية في بلاد هنرى الثامن Henry VIII كما عرضت في الدول الأخرى .

ولكن كان هناك اختلاف رئيسى في المجال الذى مثلت فيه هذه المسرحيات وذلك أنها لم تعرض في أماكن مختلفة داخل قصور الملوك كما حدث في إيطاليا ، ولا في أحوال الحرب الأهلية كما حدث في فرنسا ، ولا في مجال مقيد كمجال إسبانيا ؛ والواقع أنه مضت عدة أعوام قبل أن تخف وطأة العداوات التى نشبت بين الكاثوليك والبروتستانت في إنجلترا ، وقد تولت العرش الملكة مارى بتعطشها للدماء بعد هنرى الثامن ، أما من الناحية الأساسية ، فقد استقرت إصلاحات هنرى الثامن في البلاد ، وهدف الناس على اختلاف عقائدهم إلى الصالح العام ؛ فكان على رأس الأسطول

الإنجليزى الصغير أحد الكاثوليك، وقد واجه بأسطوله بأس الأرمادا الكاثوليكية فلم يكن معنى عصر النهضة فى إنجلترا اكتشاف الثقافة الكلاسية من جديد ، أو فتح آفاق جديدة أمام الفن فحسب ، وإنما كان معناه العثور على معنى جديد للوحدة القومية ، التى فسرته الكنيسة القومية تفسيراً واضحاً . واتسع رحاب الدولة للجميع ومنهم من لم رؤوسهم للعقيدة المستحدثة ، ومثل هذه الوحدة لم توجد فى إيطاليا ولا فى فرنسا ، بينما أفسدت الرجعية والجهالة وحدة الهدف فى إسبانيا .

بل أفسدها فى إسبانيا ما يربو على ذلك ، فقد كانت إسبانيا تعيش على الماضى إلى حد كبير . ففى الوقت الذى لم يعتقد أحد - جاداً - أن إنجلترا كانت دولة عظمى ، كانت سفن إسبانيا تعود إلى إسبانيا وقد أثقلها المال الذى لا يحصى ، وكان العالم الجديد كله فى قبضة ملوكها ، وطبع جانب كبير من العالم القديم بخاتم الإمبراطورية الإسبانية . وأما الإنجليز فكانوا قد بدأوا يحسون بقوتهم ، ويتطلعوا بأبصارهم إلى المستقبل فى القرن السادس عشر، ومن المميزات الهامة أن كنيسة قومية ولدت فى إنجلترا ، وأنه صاحب هذا اكتساح للتقاليد البالية الجامدة . هذا فى الوقت الذى اندفعت فيه إسبانيا تقضى على هذه القوة الجديدة فى محاكم التفتيش، بقوة الحديد والنار. ولا شك أن (هنرى الثامن) ، ذلك الداهية الأريب ، أنشأ هذه الكنيسة لتكون أداة سياسية ، وعلى أى حال ، فقد قابلت حاجة العصر ، وأفلحت لتجاوبها مع رغبة الشعب ، وصارت شعاراً لإنجلترا الطامحة إلى تحقيق إمكانياتها .

ومن ناحية أخرى كان أول عرض للمسرحيات اللاتينية فى مجال مختلف تماماً ومهما احترم أهل إنجلترا الحضارة الكلاسية ، فقد ظلت فيهم نفحة من الشك السليم ، ولكن الدول الأخرى الثلاث لم تنس أنها كانت مشتقة من

الإمبراطورية الرومانية ، وأن لغاتها الرومانية كانت صوراً من اللاتينية التي صارت دارجة . وإن ظل الإحتلال الرومانى فى بريطانيا عدة قرون ، فإن أحدا لم يحس بقلبه إحساساً عميقاً ، وإنها كانت إنجلترا بلداً تركت فيه الغزوات المتتابعة جنساً ولغة يسير إلى ثقافتها المتنوعة ، بل أكثر من هذا ، فقد تفاخر نفر من الإنجليز بأنهم لم ينحدروا من سلالة رومانية مجيدة ، ولا من سلالة الإغريق الرفيعة وإنها من بلاد (طروادة) القديمة ، أو اعتقدوا بذلك . وربما كان ما يعتقدون أساطير طريفة فحسب ، حتى لمن هتفوا لها فى حماسة ، وإنها كان لظهورها الأسطورى مدلول رمزى ، فالأحلام وليدة الرغبات .

ونستتج من هذا أنه من العبث أن نبحث عن الإحياء الأمين للصور الكلاسية لدى رواد المسرح الإنجليزى فى السنوات الأولى من ذلك العصر ، بل أسف (سير فيليب سدننى Sir Philip Sydney) لأنه وجد أن مسرحية (جوربودك Gorboduc) وكانت المأساة الوحيدة التى صح اعتبارها راقية على الإطلاق ، لم تخضع لقواعد المسرح المقررة . وحاول نفر من الكتاب من ذوى الثقافات الأكاديمية بعد ذلك أن يؤلف نماذج تلتزم القواعد بدقة ، ولكن بعد أن شب المسرح الشعبى عن الطوق فى تلك الآونة ، ولم يعد يقف فى طريقه شىء . فغمزت أصوات (شكسبير) وجماعته أتباع (سنيكا) من الإنجليز بأصواتهم الخاصة ، ولو جهر أتباع (سنيكا) بأرائهم عن أرسطو قبل ذلك بخمسين عاما ، لربما بدلوا مجرى المسرح الإنجليزى وغيره تغييراً تاماً ؛ وقد ظهر النموذج التقليدى كما نراه بمسرحية (سوفونيسبا Sofonisba) فى إيطاليا فى وقت مبكر جداً ، أما فى إنجلترا فلم يظهر إلا بعد أن انقضت الأعوام التى كان يمكن خلالها أن ينظر إليه نظرة إعجاب وتبجيل .

الواقع أن جهود هواة المسرح بها فيها من تبديل وتنوع فى البلاد الأخرى ،

قد لعبت دوراً هاماً فى لندن أيضاً ، ولكن كانت مسرحيات البلاط أقل بهرجة وأقرب إلى طابع الاحتراف من نظائرها فى القصور الإيطالية ، فقد نتج عن تقدير إليزابيث Elizabeth تقليل النفقات فى مسرح البلاط ، فمن الثابت أن المناظر كانت تستعمل فى القصر فعلاً ، غير أنها ظلت بسيطة . وكان الشبان والغلمان يتلهون بالتمثيل فى الدور التى يتعلم فيها المشتغلون بالقانون (أى فنادق البلاط Inns of Court) وفى (الجامعات Universi-ties) وفى المدارس ، ولكن سرعان ما اعتمدت الملكة وحاشيتها على ممثلين محترفين بدلا من هؤلاء الهواة . ولدينا منذ عام ١٤٩٣ سجل لفرقة لزورس ريجيس - أى الممثلين الملكيين Lusores Regis - ، ومن المعلوم أن هذه الفرقة مثلت مسرحياتها أمام البلاط الملكى فى الجزء الأول من القرن السادس عشر بانتظام ، بينما تحولت فرق الغلمان - مثل أبناء القديس بولس Children of St. Paul وأطفال كنيسة القصر Children of Chapel ومطربى الملكة The Queen's Revels وأبناء وندسور Children of Windsor فصارت فرقا محترفة فى عهد إليزابيث . ويتضح من وصف التمثيليات بالقصر الملكى فى أواسط القرن ، أن الهواة قاموا بتمثيل المسرحيات الريفية الراقصة Masques ولم يمثلوا إلا عدداً قليلاً نسبياً من المسرحيات الحقيقية ، ومثلت هذه المسرحيات فرق من ذوى المكانة فى ذلك The Quality وكان أكثر المسرحيات بالضرورة من المسرحيات التى نالت شهرة .

وكان من نتيجة ذلك أن تقلصت قائمة المسرحيات (الكلاسية) الخالصة فى إنجلترا فى ذلك العهد ، ومع ذلك ظهر عدد لا بأس به من المؤلفات المسرحية بعضها يعود فى الأصل إلى هواة ، خضعت فيه العناصر المأخوذة من سنيكا وبلاوتوس وتيرنس لميول الجمهور الذى لم يكن مستعداً لتقبل النماذج التى يؤثرها الأكاديميون ويتوخون فيها مزيداً من الدقة .

وإننا لنجد في ميدان الملهاة ، إثر ملهاة (امفثريو Amphitruso) التى ألفها بلاوتوس يكاد يتبين وراء الرداء المهلهل للملهاة (جاك المشعوذ التى طبعت عام ١٥٥٥ Jack Juggler) وقد وصفت بأنها فاصل جديد ليمثله الغلمان . أما مؤلفا الملهاتين التاليتين وهما (ملهاة إبرة جامر جرتون . ١٥٥٠ - ١٥٥٣) وطبعت عام ١٥٧٥ (Gammer Gurton Nedle) التى وصفت بأنها ظريفة وسارة ومرحة ، وملهاة (رويستردويستر التى مثلت ستنى ١٥٥٣ - ١٥٥٤) وطبعت عام ١٥٥٦ (Roister doister) ، فلم يدعوا الوسائل الكلاسية تحول بينها وبين الإنتاج ذى الطابع الشعبى . فكانت ملهاة (إبرة جامر جرتون) مرحة متفائلة هازلة ؛ وكتب معظم حوارها باللغة الريفية الساذجة ، ورسخت أقدام شخصياتها فى القرية الإنجليزية ، مع أن مسرحية (رويستر دويستر) كانت تقليدية قليلاً ، لكنها لم تقتصر على تحليل النماذج المعاصرة فحسب ، وإنما نهلت بسخاء من الميراث الأخلاقى القومى .

ويصدق هذا القول على اتجاهات المأساة ، فمأساة (جوربودك -Gorpo-duc سنة ١٥٦٢) التى وضعها توماس نورتون Thomas Norton وتوماس ساكفيل Thomas Sackville) مأساة كلاسية حققة ، إذا قرن بينها وبين مسرحيات العصر الأخرى ، فكانت ذات طابع مستقل صحيح ، وابتكار قومى ، ولم يؤخذ الموضوع من كتاب مؤرخ إغريقى أو رومانى . وإنما أخذ من مادة أسطورية تدور حول شخصية (جيفرى مونهارث Jeoffrey of Monworth) ، ولم يلتزم فيها الوحدات المسرحية ، وإنما امتاز تطور موضوعها بنكهة أخلاقية ، أما ما استعمله من عرض صامت فى بدايات الفصول فمن البين أنه أمر فريد فى بابيه .

وظهرت مثل هذه الملامح فى المسرحيات المشابهة لها ، التى ألفت أواسط

القرن السادس عشر ، فقد نهج (توماس هيوز Thomas Hughes نهج مؤلف (جوربودك) ، ولجأ إلى (جيفرى مونبارث) ليستخرج موضوع مسرحيته من « آرثر » التى ألقت سنة ١٥٨٨ The misfortunes of Ar-thur ، واستكشف (روبرت ولموت Robert Wilmot) مادة مسرحيته (تنكر يدوجسموند Tancred of Gismond ١٥٦٧ - ١٥٦٨) فى مؤلفات (بوكاشيو Boccaccio) وظهر عدد كبير من المسرحيات التى لم يتحدد نوعها وإن كانت روحها العامة دوما تطبيقية النزعة غير تلك الملاحى والمآسى السابقة فتدور حوادث مسرحية (فولجنز ولوكيس Fulgeus & Lucrece التى طبعت عام ١٤٩٧ حول حب رومانسى كتبها شاعر مجهول ، وكذلك مسرحية (جورج هوتستون George Whetstone) المسماة (بروموس أو كاسندرا Promos & Cassandra) التى طبعت عام ١٥٧٨ فإنها مشابهة لها فى روحها وقد تحولت قصة أورست بين يدي (جون بيكرنج-John Pike rying) إلى مسرحية جمعت بين المأساة والملهاة ، وكتبت باللهجة العامية الصرفة ووصفت بأنها (فاصل جديد عن الرذلة ، ويحتوى على تاريخ أورست . طبعت عام ١٥٦٧ ، (A New Enterludy of Vice, Con-) teyning the Hiskorye of Horestes) وأيضا فى ملهاة سوزان الفاضلة الطاهرة ، وقد طبعت عام ١٥٨٧ (The Cowmody of the most ver-tuous and Godly Susanne) ولم نستكشف إلا الغطاء منذ سنوات قليلة ، وكذلك قصة مستقاة من الإنجيل ومصورة على طريقة المسرحية الأخلاقية الدينية ، وقد وردت بها قائمة من الشخصيات ؛ مثل (الشيطان) ورذيلة سميت السيرة الشائنة (Ill report) والنشوة (Voluptas) والشهوة (Sensuality) وأمعن كل هذه المسرحيات فى كثرة الحركة ، ولعل خير نماذجها مسرحية الكاتب (توماس برستون Thomas Preston) وكان عنوانها

(المأساة المحزنة المليئة بالفكاهة القائمة على حياة قمييز ملك فارس ومثلت
 سنة ١٥٦١ على الغالب Lamentable Tragedie mixed Full of
 pleasant mirth containing the life of Cambises ' King of Per-
 cia) ، ويقوم موضوعها على شخصيات من التاريخ القديم ، ومن بين
 شخصياتها العديدة ، شخصيات مجردة مثل (المشورة Councill
 Murder) و(صراخ العامة Commons) و(القسوة Cruelty) ،
 فضلاً عن شخصيات فكاهية مثل (هف ورف وسنف Haf, Raf, Snuf) ،
 وهؤلاء رفاق لشخصية (أمبيدكستر Ombidexter) الذى يمثل شخصية
 (الرذيلة) . ومع أن أدوار المسرحية لا تقل عن اثنين وثلاثين دوراً ، فقد
 عنى المؤلف بترتيبها بحيث تستطيع أن تمثلها جماعة من ستة أفراد وغلامين ،
 وما يدل على عنايته الفائقة بالنواحي المسرحية فيها ، ما انتشر فى أنحائها من
 توجيهات لازعة كثيرة ، فمثلاً يظهر (أوبيد كستر) وعلى رأسه صندوق
 قبعات قديم ، ويتدلى من وسطه دلو قديم كأنه عدة الخيل ، وإلى جانبه
 غطاء آنية ومصفاة زبد ، وعلى كتفه مجرفة) ، وهو يدفع (هف ورف
 وسنف) ثم تظهر (مريترس Meretrix) وتنشب معركة يقع فيها (رف) على
 الأرض ، وتقع عليه (مريترس) وتضربه وتسلبه سلاحه ، فيتخذ من التأثير
 بالحركة عاملاً دائماً ؛ ثم تظهر شخصية (صراخ العامة) وهى تجرى ،
 ويلقى شعره ثم يخرج (مسرعاً مرة أخرى) ، وتروى لنا أخبار عن الشراب
 والقبل والرصيد والإعدام ، وتلوح أيدي (القتل) و (القسوة) وقد خضبها
 الدم . ولا تبذل محاولة لتقييد تمثيل المناظر العنيفة أو تجنبها ، وإنما يصورها
 الكاتب بلا تخرج ليضطرب جمهوره ويثير دهشته ، وربما بدت هذه المآسى
 المفجعة والزاحرة بالمرح الطروب مضحكة فى الزمن التالى إلى حد ما ، ولكنها
 ظلت مسيطرة على شخصية (بوتوم Bottom) مثلاً فى أواخر القرن السادس

عشر ، منطلقة انطلاقاً سليماً ومع الإشارات المتفائلة الساخرة التي أبدتها شكسبير عليها ، فقد أثبتت أنها كانت النماذج التي صور على طريقتهما ملهاته الرومانسية بل ومأساته أيضاً .

نمو مسرحية المحترفين ودور التمثيل العامة

في موسم عيد الميلاد عام ١٥٦٧ - ١٥٦٨ أمرت الملكة (إليزابيث) بتمثيل ثنائي مسرحيات لتسليتها ، وهي مسرحيات (الصراحة بقدر المستطاع (Asplain as Can be) و(الحج المؤلم-The Painful Pilgrim mage) و(جاك وجل Jack Jill) و(البلهاء الستة Six Fools) و(التندر والعزيمة Wit & Will) و(الإسراف Prodigality) و(أورست Orestes) و(ملك الأسكتلنديين The King of the Scotts) . وعندما أراد جماعة المؤلفين للمسرحية (سيرتوماس مور Sir Thomas More) أن يكونوا فريقاً من الممثلين ، ليقدموا برنامجهم أمام بطل هذه المسرحية اختاروا أربعة رجال وغلّام وكتبوا قائمة حوت الأسماء التالية : (مهد الأمانة The Cradle of Security) و (أطرق المسمار على رأسه Hit the Nail on the Head) و(الفقر العجول Impatient Poverty) و (أربعة حروف ب The Four PP) و (ديفز ولازورس Dives & Lazorus) و (جوفنتوس الشهواني Lusty Juventus) و(زواج التندر والحكمة The marriage of wit and Wisdom) .

ويمكن اعتبار هذه العناوين أمثلة لما مثله المحترفون من الممثلين في منتصف القرن ، ومعظمها من الطراز الديني الأخلاقي ، وهي تسع من مجموعها البالغ أربع عشرة مسرحية ويبدو أن (الصراحة بقدر المستطاع) و(جاك وجل) و (أطرق المسمار على رأسه) مسرحيات هزلية ، كما يبدو

أن مسرحية (أورست) هى نفس (هورست) التى سبق ذكرها فى معرض الملامى المفجعة ، وفى كل قائمة مأساة واحدة مكونة من مسرحية تاريخية ، ونشعر بأننا أمام برنامج أساسه الفصول الهزلية ، أو المسرحيات الأخلاقية الدينية التى ظهرت فى أوائل العصور الوسطى ، وامتزج بها لون خفيف من ألوان المسرح الشعبى الرومانسى الذى اعتمد على الأسطورة الكلاسية وعلى حوادث تاريخية . ومن الأمثلة التى وصلتنا نستطيع أن نؤكد أن كل هذه المسرحيات كانت ساذجة ، ولكنها حوت شيئاً لم يتوافر فى المسرح الإيطالى ، وهو الأساس السليم والتقليد . فقد حملت المسرحيات الأخلاقية الدينية إلى القرن السادس عشر ما كان للمسرح فى العصور الوسطى من رزاة فائقة ، وما كان للفاصل من بهجة .

وبمضى الأعوام ، كان من الطبيعى أن تضاف مسرحيات أخرى إلى هذا الرصيد وظهرت عناوين مختلفة فى بابها فى الحلقة السابعة من القرن ، مثل (ليدى بربارا lady Barbara) و (أفجينيا Iphigenia) و (الحظ Fortune) و (ألكميون Alcmoeon) و (كوينتوس فابيوس Quinuts Fabius) و (ابنة الرسام The Paintér's Daughter) و (أخوات مانتوا The Three Sisters of Mantua) و (قسوة زوجة الأب Gruelty of Stepmather) و (ميشيل السفاك Murderous Michael) . وتدل هذه العناوين على نمو ثنائى للموضوعات الكلاسية والمادة الواقعية ، وقد ظهرت على أى حال - مسرحيات أخرى غير هذه ، سادتها النزعة الرومانسية مثل (كلوريدون وراديا متا Cloridon & Radiamanta) و (ثياجيس و تشاركليا Theogenes & Chariclea) و (برسيوس و اندروميدا Pesseus & Andromeda) و (بريدور ولوسيا Predor & Lucia) و (ماميليا Mam ilia) و (هربتالوس الفارس الأزرق وبيرويا Herpetalus the blue)

و (Knight and Perobia) و (الفارس الوحيد The Solitary Knight) و (الفارس الأيرلندي the Irish Knight) ولم تصل إلينا واحدة من هذه المسرحيات ، على أن مسرحية مشابهة تمدنا بمثال قيم جدير بأن يبين لنا بصفة قاطعة مميزاتها العامة وهذا المثال هو (قصة الفارسين الباسلين ، سير كليومون فارس الدرع الذهبي ، ابن ملك الدانمارك ، وكلاميدس ، الفارس الأبيض ابن ملك سوافيا ، The Historie of the two Ualiant, Knights, Syr Clyomon Knigyt of the Golden Sheeld, Sonne of the King of Denmark and Clamydes, the White Knight Sonne to the King of Suavia) ومع أنها لم تطبع إلا عام ١٥٩٩ ، إلا أنها تنتمي بلا شك للفترة التي تقع حول عام ١٥٧٠ وأنها مثلت مسرح الفروسية والمغامرات . وتدل اسماء المسرحيات التي مثلت في البلاط على أنها لاقت في عصرها إقبالا شعبيا .

ولم تتنوع أجزاء مجموعة واحدة من المناظر في مثل هذا المعرض من قبل ، ويقول (كوينس Quince) مخاطباً (بوتوم) في حوار موزون على ميزان (الأربعة عشر مقطعا) القديم : « سنعد مقدمة كهذه ، وسنسجلها في مقاطع ثمانية أو ستة » ، ويهتم الكاتب أعظم الاهتمام بقصة فارسية ، ولكنه يدخل فيها شخصيات شديدة التنوع ، وربما عبر الصانعون في السطور الأولى في الغابة المسحورة بالقرب من أثينا بمثل هذا القول : يدخل (كلاميدس Clamydes) ويقول :

لشد ما يطرب الكادحون المتعبون

وهم بين عالى الأمواج تانهون

وإذا ما هبط الموج العالى

ولاح عرض البحر بعد طول
وبدا لهم الطريق للعبور
شاع فى أحزانهم الحبور

وبعد ذلك يظهر (سير كليومون Sir Clyomon) على المنصة ، ويؤدى دورا مضحكا مع (ستل شفت ذى فيس) أى المحتال الماهر الرذل Subtle Shift the Vice وتمثل بعد ذلك خدعة ساذجة واضطراب فى بلاط ملك سوافيا King of Suavia ثم يظهر أمامنا « الملك اسكندر الأكبر - King Al-exander the Great فجاءه فى زى بطل مغوار إلى أعظم الحدود ، ومعه جنود كثيرة إلى أقصى الحدود » وسرعان ما يتفق مع العملاق (بريان سان Bryan Sans Foy) ومع (باترينيوس Patranius) (ملك المستنقعات العجيبة King of Strange Marches) وتجد فى المسرحية قتالا وحبا ، وموسيقى القرب وموكب الجنازة .

والمسرحية فيها سخافات مثل مسرحية (بيراموس وثيسبه & Pyramus Thisbe) تقريبا ، وإنما تكمن فيها تلك البذور التى ازدهر منها المسرح الإليزابيثى الفنى ، ويجتمع فيها (الاسكندر) و (بريان) و (المحتال الماهر) فوق منصة واحدة ، أى أن العصر الكلاسى اتحد مع عصر الفروسية الرومانسية ، هذا من جهة ، ومع روح المسرحيات الدينية والأخلاقية من جهة أخرى . فمسرحية (كليومون وكلاميدس - Clymon and Clamydes) سخيفة ولكنها تتجه اتجاها سليما ، ونسيجها متنوع العناصر ، وليست سخافاتا أشد من الجمع بين (ثيسبيوس Theseus) فى رواء أسطورى ، و (هيبوليتا Hyppolita) و (ملك عرائس الحور ومليكتها) ،

وعدد من الصنّاع الإليزابيثيين ، فى غابة قريبة من أثينا ، وكان شكسبير على بينة من هذا الاتجاه ، وقد آمن بأن هذه الأنواع حتى فى أبرع صورها إن هى إلا ظلال ظل حائل فحسب ، وفى أردأ أنواعها لا تزيد سوءاً إذا أصلح الخيال من أمرها .

بمثل هذه المسرحيات أدخل الممثلون السرور على نفوس الجمهور ، وبدأوا يستفيدون من مجال المسرحية التاريخية . وقبل عام ١٥٤٨ كان (جون بيل John Bale) قد كتب مسرحية (الملك جون Kynge Tohan) ، وفيها اكتسبت المسرحية الدينية والأخلاقية وصورها المعنوية هيئة جديدة فمع شخصيات (الملك جون) و (الكاردينال باندولف Cordinat Pandulf) والبابا ، تزوج شخصيات مرافقة هى (انجلترا) و (رجال الدين) و (الثروة الفردية) و (الانحلال) و (السلطان المغتصب) و (الخيانة العظمى) ، ونسمع أنه فى مدة لا تتجاوز أربعين عاما من بعد أن الممثل الهزلى (تارلتون Tartlton) يجمع بين دورين : دور القاضى ودور المضحك فى مسرحية (هنرى الخامس Henry V) وهناك ما يدعو إلى الاعتقاد بأن مسرحية (انتصارات هنرى الخامس الشهيرة . طبعت عام ١٥٩٨ - The Fa-mous Victories of Henry Fifth) هى النسخة المعدلة للمسرحية التى مثل فيها فى تلك المناسبة ، بصفته أحد رجال الملكة .

وكانت مسرحية الانتصارات الشهيرة التى ذاعت شهرتها لارتباطها بالمسرحيات الثلاث التى ألفها شكسبير فى هذا الموضوع من بعد ، هى أولى مسرحيات التقويم التاريخى الأولى التى وصلت إلينا . ولا شك أنها تمدنا بصورة لا بأس بها عن نظائرها من مسرحيات ضاعت ، ولعل النسخة التى وصلتنا تضم مسرحيتين جمعاً ساذجا ، ومع ما فى متنها من أخطاء ،

إلا أن لونها العام يصور الروح التى سجلت بها المسرحيات من هذا النوع ، وتسود فصولها المناظر المضحكة ، ولا يصور الكاتب فى مواقف الجد ما يربو على العاطفة المجردة . وتتسم كل أجزائها بجفاف التعبير ، وإجذاب التفكير ، ولكن مناظرها تموج بالحركة ، لذا كان من اليسير أن ندرك سر ذبوع هذا العرض التاريخى بين جماهير لم تلمس بعد آفاق المسرحية الشعرية

أما القصة التى سجلت عن (تارلتون Tarlton) فقد حدثت فى خان (بول عند بشبس جيت Bull in Bishopsgate) وتذكرنا هذه الواقعة بأن فرق المحترفين أخذت تنتشر بسرعة ، وأنها قدمت مسرحيات منظمة فى لندن وفى غيرها من الأماكن . وكما استولى الممثلون الإسبان على الساحات (Corrales) الملائمة ، وجد معاصروهم من الإنجليز ساحات الخان ملائمة لأغراضهم بصورة ممتازة ، فهى لهم القوس الرئيسى مدخلا أمكن أن يتناول عنده المراقبون على الباب النقود ، وهيات الأروقة أماكن أوفر راحة للراغبين فى اعتزال جمهور الساحة السفلى ، وأمكن كذلك إقامة منصة للتمثيل بسرعة على دعائم الطرف الداخلى ، وكان الوصول إليه من أبواب الخان أمراً ميسوراً ، ويمكننا أن نتصور مسرحية (كليومون وكلاميدس) ومسرحية (الانتصارات المشهورة) وهى تعرض فى ذلك المجال وبلا مناظر، وقد اعتمدت على إثارة خيال الجمهور اعتياداً تاماً .

وفى عام ١٥٧٦ خطا المسرح خطوة واسعة إلى الأمام ، فقد وجدت ساحات (فندق رديون « أى الأسد الأحمر » Red Lion Jnn) و (ذى بول « أى الثور » Bull) و (بل « أى الناقوس » Bell) و (بل سافج « أى المتوحش الجميل » Bel Savage) إن الممثلين يتجهون إلى بناء حديث العهد ، خارج ناحية (بشويس جيت) ، أقامه (جيمز بيربيج James

Burbage) وسمى (ثياتر) (أى المسرح Theatre) ، وقد واثاها النجاح مباشرة ، وتبع هذا الممثل الأول الدائم للتسلية المسرحية فى لندن ، مسرح آخر قريب منه هو دار (كوتين « أى الستار » ١٥٧٧ Curtain) ، ودار (نيونجتون بتس ١٥٨٠ Newington Butts) ودار (روز « أى الوردة » ١٥٨٧ Rose) ، ثم ظهر على الشاطئ الجنوبى للنهر مسرح (سوان « أى البجعة » ١٥٩٥ Swan) ومسرح (جلوب المشهور « أى الكرة » ١٥٩٩ Globe) . وربما استمد (بيريج) نموذج مسرحه من نماذج من تلك المسارح التى مثل فيها الممثلون الغلمان الذين اتصلوا بالبلاط الملكى . وفى العام الذى افتتح فيه (ثياتر ١٥٧٦) تحولت غرفة فى دير (بلاك فرايز « أى الرهبان السود » Black Friars) إلى دار للتمثيل ، بواسطة (ريتشارد فارانت Richard Farrant) ، رئيس فرقة (أبناء الكنيسة الملكية The Children of the Chapel Roylal) ، ومن الواضح أنهم قد قاموا بعرض المسرحيات التى كانت مألوفة لهم من قبل فى رواياتهم التى عرضوها بناء على طلب الراغبين ، إذ أقيمت لأجلها صور فى عدة أماكن وعلى منصة المسرح فى وقت واحد ، كما حدث فى فرنسا .

وكان هذا التدبير ملائما مناسبا ، على قول (هولوفرنس Holofernes) ، فمن اليسير علينا أن نتصور أن (بيج) قد كيف مكانا ليلائم أولى مغامراته المسرحية ، ولم يبق الأمر هكذا لحسن الحظ . ولو بقى هكذا لكان من المؤكد أن يعطل تطور المسرحية الإليزابيثية إلى درجة خطيرة ، فقد احتاج العصر إلى الحرية ، وإلى الانطلاق ، وكان من الممكن أن تقضى القيود التى عرضت على المنظر المعاصر على عبقرية شكسبير وزملائه قضاء مبرما .

وبدلا من هذا انتهى الأمر بالوصول إلى حل وسط كان له أبعد الآثار ،

سواء حدث ذلك عن قصد أم لا : فقد هيأت المنصة المكشوفة الفسيحة مجالا كافيا للحركة ، ووجد مسرح داخلي في داخلها ، وأمكن اعتباره مكانا خاصا وقت الحاجة ، أما في الجزء العلوى ، فقد ساعد الرواق الذى قسمته الأعمدة والستائر على تهيئة مجال للتمثيل الرأسى ، الذى يقابل التمثيل الأفقى على المنصة السفلى . وأمكن الوصول إلى نوع من أنواع الاتصال الوثيق بين الجمهور والممثلين ، ولم يوجد ما يدفع الممثلين للتردى فى هاوية الهلاك بإنفاق مبالغ طائلة على بهرج المنظر وإنما استثاروا خيال الناظرين بلا قيد يقيدهم ، وسار المؤلفون أحرارا يصورون موضوعاتهم كيفما اشتهوا ، إذ علموا بوجود هذه المنصة الممتازة لتلقى عليها السطور النيلية ، بل علموا أنهم مطالبون بهذه السطور لو تغلبوا على ما فى المسرح من نقص وكان فى ذلك الأمر ما تحدى الشاعر وحفره فى وقت واحد .

وقد سبقت الإشارة إلى ما كان بين المسرح الإليزابيثى والمسرح الإسباني من شبه فى المبدأ بل فى الصورة الخاصة ، وكان بينهما فارق رئيسى واحد ، ويبدو أن الحظائر الإسبانية لم تكن ثابتة ، وكانت الاستعدادات التى نظمت للممثلين والمتفرجين بدائية فى عصر (كالدرون) ، وحينما وفد إلى لندن زائرون غرباء ، ومنهم من شهد مسارح إيطاليا ، أجمعوا على أن دور التمثيل الإنجليزية كانت فاخرة ، وأنها امتازت برزانة وتفوق لم يوجد بمسارح إسبانيا ، وبلغ الممثلون منزلة عالية ، ومع وجود نفر من حزب (البوريتان أى المتطهرين) الساخطين على مهنة التمثيل ، إلا أن منزلتهم لم تكن وضيعة على الإطلاق ، وقد كان رفاق شكسبير صعاليك ، بل كانوا فى معية الأشراف ، بل القصر .

وقد تمكن (شكسبير) الممثل الشاعر أن يعتبر نفسه من بين السادة وأن

يعتزل في آخر أيامه ويتخذ خير دار في مسقط رأسه ، بل تمكن معاصره
« إدوارد آلين Edward Alleyn » من تأسيس كلية جودز جفت « أى هبة
الله Gods gift » في بلدة « دولوتش Dolwich » .

وعند تأسيس مسرح (الثياتر) عام ١٥٧٦ ، أقيم المنظر في أحوال مواتية
فحتى ذلك الحين ، لم تخرج المسرحية الإنجليزية أثرا قويا ، ولم يبرز في مجالها
نظائر « أريوستو » و « ماكيافيللى » ، ومع ذلك كانت الظروف مواتية لإعداد
أرض خصبة تزدهر فيها العبقريّة . ففى تلك الدولة المتحدة التى تتطلع إلى
مستقبل مجيد كان أهلها جميعا من كل طبقة يهتمون بالمسرح وبنوع واحد من
المسارح هو الذى يعمل عليه الممثلون المحترفون . وكان حب الألفاظ حبا
عاما ، وتشتاق الجماهير لسماع العبارات الرنانة ، ولم يكن قد ظهر فى انجلترا
بعد كاتب طبع المسرحية بطابعه على وجه السرعة كما حدث فى إيطاليا ، ولم
يظهر ناقد من ذوى النفوذ يملئ القوانين فى عصر عشق الحرية ، إنما نشأت
مسرحية جديدة وتطورت وظلت قابلة للتطور والتجربة ، ولم تتجه إلى زخرف
المنظر وإنما إلى الممثل الذى تفهم كلمات الكاتب المسرحى .

وقد قضى على المسارح الإيطالية انقسامها إلى دور للهواة ودور
للمحترفين ثقلت عليها وطأة النظريات الكلاسيكية ، والخلاف بين أمرائها ،
وفى فرنسا حالت الأحوال السياسية المعاصرة دون تطور المسرح ، فلم تتطور
منصته تطورا ملائما ، كما تأخر ظهور أول كاتب محترف فيها وهو
[هاردى Hardy] إذ جاء بعد أوانه ، وكان المسرح الإسباني أن يبلغ مرتبة
النجاح العام ، ولكنه لم يبلغ أسمى المراتب وبقي محليا ، وحين لاح أعظم
كتابه ، كانت قوة عصر النهضة قد أخذت تحبو ، أما المسرح الإنجليزي
فكان موفقا عام ١٥٨٠ ، إذ وجدت للمسرحية دار ، وبدأ نفر طامح من

شباب الجامعة يتدرب على كتابة المسرحية بلهجة دارجة ، في ذلك الوقت كان (روبرت جرين Roper Greene) في الثانية والعشرين من عمره ، وكان (توماس لودج Thomas Lodge) فى الثالثة والعشرين ، وكان (جون ليلي John Lyly) فى السادسة والعشرين ، و (جورج بيل George Peele) فى الثالثة والعشرين من العمر ثم ارتبط بهم (توماس كيد Thomas Kyd) الذى كان رجلا متعلما وإن لم يكن عليا ، وكان فى الثانية والعشرين من عمره . ثم ظهر شابان آخران . كل منهما فى السادسة عشرة من عمره ، أحدهما طالب بكلية (سانت جون St. John) بجامعة (اكسفورد Ox-ford) وأما الثانى فكان مساعدا لأبيه فى تجارة الصوف ، وانضم هذان الكاتبان بعد ذلك بقليل إلى صفوف كتاب المسرح فى لندن . ولحسن الحظ أسرع أول هذا الثنائى الأخير إلى دوائر المسرح قبل صاحبه بسنوات معدودة ، وكان يدعى (كرسطوفو مارلو Christopher Marlowe) ، بحيث أن الشاب (وليم شكسبير William Shakespeare) أدرك منصة المسرح وهو فى الثامنة والعشرين من عمره تقريبا ، فوصل فى الوقت المناسب ليتشرب كل روح عصر النهضة فى أسعد الأوقات ، وسبقت ظهوره مباشرة نماذج لم تفسدها تقاليد الماضى ، وانتظرت تلك اليد التى تستطيع أن تتناولها بالصقل والتهذيب .

الفصل الثانى

شكسبير وأسلافه

بدأ (شكسبير) مؤلفاته المسرحية وختمها بالكوميديات فتلوح فى فاتحة حياته الفكرية مسرحية (جهد الحب الضائع ١٥٩٤ Love's Labour's Lost) و (ملهاة الأخطاء ١٥٩٣ Comedy of Errors) وتقع فى ختامها مسرحية (العاصفة ١١٦١ The Tempest) . وشكسبير هو الكاتب الذى أضفى على الملهاة الرومانسية اللون والبناء ، ولكنه كان مدينا بالكثير من الإلهام لمعاصريه فى تطويرها .

الملهاة الرومانسية

استمدت الملهاة الرومانسية ألوانها من تجارب الملاحى المفجعة ، التى سارت على طريقة مسرحية (كليومون وكلاميديس) ، على أن هذه المسرحيات وأمثالها عابها عيان بارزان ، وذلك أنها لم تتسم بسمة عامة ، وكان أسلوبها للأسف ضعيفا لذا غاب عنها التفوق مادة وروحا .

وحوالى عام ١٥٨٤ ، ارتبط طالب شاب من جامعة أكسفورد واسمه (جون ليل) بالممثلين فى فرقة (تشابل رويال) وبفرقة (سانت بول) ، وكتب لهم مسرحية « كامباسى Campaspe » . ووصفها فى العنوان فى صفحتها الأولى بأنها « ملهاة ممتازة جداً » وكانت العناوين الكبرى على

الصفحات المتفرقة « ملهاة في مفاجئة » وقد شهد ذلك العام مسرحية أخرى ،
هى مسرحية « سافو وفافو Sapho and Phao » وبعدها ظهرت مسرحية
« جلاتيا Galathea » ، وقد جمعت هذه المؤلفات بين القديم والجديد من
الألوان .

ومن الواضح أن المؤلف أتقن فهم روح الكتاب الكلاسيين ، فلم يخلط
بين شخصيتى « الإسكندر » و « شفت المحتال » ، وصارت أثينا هى مجال
المنظر فى مسرحية « كامباسى » ، وكانت أسماء الشخصيات ملائمة ، وعنى
المؤلف بالأسلوب ، فاخترت الأوزان ذات الأربعة عشر مقطعاً ، وحل
محلها نوع من نثر رشيق شديد التصنع ، فيقول « كليتوس » فى بداية
المسرحية : - أى بارمينيو Parmenio ، لا أستطيع أن أعرف ما أفضله فى
انتصارات الإسكندر الشجاعة أو حسن المجاملة . ففى الأولى حزم بلا
خوف ، وفى الثانية كرم بلا تقليد ، لقد دمر طيبة ، ولكنه لم يسم أهلها سوء
العذاب ، ودمر الحصون ، ولكنه لم ينثر الجثث على جوانب الطريق ، فهو
فتح بلا قتال ، وهى حرب ضروس فى سلم رقيق .

وإن بدت فى هذه العبارات مظاهر التصنع ، وبعثت عباراتها المتقابلة
المترادفة على الملل ، فقد خلت من الخطأ والاضطراب ، إن مؤلف (كليومون
وكلاميدس) يسير فى عالم الألفاظ جاهلاً هدفه ، أما (ليلى) فيسير ثابت
الخطى ، محدود الغاية ، رقيقاً فى سيره ، فيه انسجام بين الأسلوب
والمحتويات ، وعناصر المأساة عنده لينة ، وقل طابع التهريج فى
المنظر الهزلية ، وشمل كل شئ نور غريب ، فلم يقابل بين السادة
والعامة ، وصارت النشوة اهتماماً ، والضحك بهجة . وإليك حديث ثلاثة
من الخدم ، (مانيس Manes) تابع (ديوجينيس Diogenes) الهزيل ،

و(جرانيليوس Granilus) تابع (أفلاطون Plato) و (بسيلوس Psyllus)
تابع (أبيليس Appelles) الرسام :

مانيس : إننى لا أخدم سيذا ، بل فأرا ، منزله صندوق ، وعشاؤه
فتات ، وفراشه لوح من الخشب .

بسيلوس : إذن فأنت تحيا حياة يثنى عليها الفلاسفة : الفتات عشاؤك ،
واليد قدحك ، وثيابك هى أغطية فراشك . إن الطبيعة لنعمة للفقراء
. Natura paucis Contenta .

جرانيليوس : أى مانيس ، من المؤسف أن رجلا محترما مثلك يلقى إلى
فيلسوف . وإن استيلاء (دياجونتيس) هذا الكلب على (مانيس) مقيد
الكلب ، إيلام للطبيعة ، وسبة للفن ، وقد وجدك أولهما منهوك الجسد ،
ووجدك الثانى فريد العقل .

فان اختلفت لهجاتهم ، فقد اتحدت نغمتهم كنغمة صوت (أبيليس)
وهو يقف أمام لوحته يرسم صورة (كامباسى) الجميلة .

أبيليس : لن أتقن تصوير عينيك ، فإنهما تبهران عيني .

كامباسى : إذن فلتصورنى بلا عينين ، لأننى عمياء .

أبيليس : هل غلبك ظل امرئ آخر من قبل ؟

كامباسى : كلا ، وأرجو أن تقوم بذلك بنفسك الآن ، حتى لا يفطن
إلى آخر .

ولا يمكن أن ندرج (ليلى) فى عداد العباقرة الأفذاذ ، ولكنه وضع
أساس الملهاة الرومانسية التى ظهرت بعد ذلك ، إذ مارس الصورة والأسلوب

فى الملهاة المفجعة الشعبية ، وقد بين أن هذه الصورة قابلة لإحداث التأثير القوى بخلق جو خاص فى أذهان المتفرجين ، كما بين أن الصور الكلاسية قد أمكن استخدامها فى خلق نوع من المسرحيات لم يدر بخلد كتاب الرومان ولا الإغريق أبدا .

ولكنه كتب مسرحياته لفرق الغلمان الممثلين ، وهم محترفون أيضاً ، إلا أن طاقة المسرح الجديد كانت كامنة فى فرق الرجال ، وقد لاءمت ملاهى (لىلى) الرشيفة الرقيقة أصوات (الغلمان) الرقيقة ، بينما بحث غيرهم من الممثلين عن ألوان تفوقها عمقا ، وسجل (جورج بيل George Peele) مسرحية (مؤاخذه باريس Arraignement of Paris) لفرقة (أبناء كنيسة القديس جورج) فى الوقت الذى كتب فيه (لىلى) مسرحية (كامباسى) تقريبا ، وفيها نصت إلى أنغام ذات إيقاع أبعد تأثيرا ، عدا ما فيها من رقة وخيال . وتزيد هذه الأنغام جلاء فى مسرحية (قصة الزوجات العجائز The Old Wives Tales ١٥٩١) ، وقد زادت وضوحا فى تلك المسرحيات التى كتبها لأجل الراشدين من الممثلين صديقه (روبرت جرير Robert Greene) مثل مسرحية (القس بىكون والقس بنجى Friar Bacon ١٥٨٩ and Friar Bungay) ومثل مسرحية (جيمس الرابع James iv ١٥٩١) . وربما كانت الآثار التقليدية لمسرحية (كليومون وكلاميدس) أوضح فى المسرحيات السابقة عما كانت عليه مؤلفات (لىلى) ، وقد اتضح فيها فى نفس الوقت تمكنه الذى زاد من الأدوات المسرحية ، ، وتنوعه الذى كثر لمادتها . وتدور الحوادث الرئيسية فى مسرحية (جيمس الرابع) حول الحب والمؤامرات فى البلاط الأسكتلندى ، وقد ظهرت قبل الموضوع مقدمة صورت فيها شخصية (أوبرون Oberon) ملك الجن وشخصية (بوهان Bohan) كاره الناس .

وقد التقى عنصر الخوارق مع الواقع في مسرحية (القس سيكون والقس ينجى) و تنتقل بدورنا من القمة إلى الدرك الأسفل بين العالمين ، كما تنتقل من التهريج إلى الرومانسية الجادة ، وكانت وسيلة التعبير الأساسية في الحوار هى الشعر المرسل ، وكان (سرى Surrey) الشاعر قد أدخله قبل ذلك بعدة أعوام في شعر المسرح ، ثم خلق في التعبير المسرحى بطريقة شاذة غبية في مسرحية « جوربودك » . ثم بدأ يرسل أنغاما صادقة على يدى « جرين » كما تدل هذه السطور وأمثالها :

كيف يعتقد ابن الملك هنرى أن هوى مرجريت

معلق في كفة الزمن الأبى يتأرجح ؟

وفيهما تبدو السلاسة والقوة ، ويخضع الوزن لمطالب الحوار المسرحى .
نرى (إيدا Ieda) تتساءل قائلة : « أى مولاي ، لم تتعجل الأمر هكذا ؟ »
فيرد عليها (آيتوكن Ateuken) قائلا :

لست غاضباً يا إيدا ، ولكنى أريد أن أعلم هذا الوغد

كيف يتأدب في حضرة من هم خير منه .

انظرى أيتها الكونتيسة الجميلة ، لكى أثبت مكانك

أقدم خاتم الملك الآن .

إنه يبعث إليك يا إيدا ، في شخصى ، بالتحية

وإنى لأكتبكم أمورا خاصة أيتها السيدة ،

لها به صلة ، على أن أبلغها

لذا استأذن ابتك في أن أتحدث على انفراد

ولا تمتاز هذه السطور بشيء ، وإنما يبدو فيها أمر على جانب عظيم من الأهمية ، هو ظهور أداة من المتعة المسرحية تستطيع تصوير أى نغمة يريد شاعر كبير أن يصورها .

وقد اتبع شكسبير هؤلاء القوم في محاولاته الأولى ، ولكنه لم يستقر على ذلك تماما . ولا ندرى شيئا عن ترتيب مسرحياته الأولى بدقة ، ولكننا نلمس فيه شابا يجرب ، فمسرحية (جهد الحب الضائع) مسرحية متهكمة سليطة ، صنعها شاب ينظر حوله باحتقار ، ويلهو بحماقات من حوله من الناس ، أما مسرحية (ترويض المتمرده) فترتفع مرحلة على جناح المهازل الإيطالية ، ومسرحية (ملهاة الأخطاء) تكرم روح (بلوتس) . ولكننا لو تأملنا هذه الأعمال بالعين الفاحصة ، لوجدنا فيها تلك الخصائص التي أغنت مسرحياته المتأخرة ، وقد بدت بذورها ، ففي مسرحية (جهد الحب الضائع) تهكم يعود إليه ، وحين ضحك من (بيرون Berowne) كان يتسم من حماقات نفسه ، بل إن شخصية (هولوفرنس Holofernes) ليست صورة موضوعية هزلية ، ولا غاية للمفكرين ، وإنما هى شخصية ذات تصوير دافئ أصيل لا نظير له عند من سبقه من المسرحيين وقد يبدو بناء المسرحية آليا ، ويعوز الشخصيات بعض العمق ، ويبدو المسرح مصطنعاً إلى درجة غير قليلة ، ولكن رغم ما فى هذه الملهة من عيوب ، فإننا نجد فيها روحاً مميزة .

ولكن ليس فى طاقتنا أن نتنبأ باتجاه المؤلف فى ميدان الملهة على ضوء هذه المسرحيات ، وقد يشير التهكم فى مسرحية (جهد الحب الضائع) ، والضحك الهزلى فى المسرحيتين التاليتين ، إلى أن ربها انصرف هذا المقبل الشاب على عالم المسرح عن الاتجاه الرومانسى فى الملهة . والاتجاه إلى ابتداع حوادث نسيجها التندر ، وتكثر بها المناظر ، المضحكة .

على أى حال ، سرعان ما ظهر الإنتاج الكامل وتبدد الشك كله .
فتجلت قدرته الفنية ، وتجلّى التطور الفذ للصورة الرومانسية التى وفق فيها
(ليلى) و (جرّين) بين عناصر متنوعة ، فى مسرحية (حلم منتصف ليلة
صيف . ١٥٩٥) ، فى شخصية (ثيسوس) وبطولته ، و (ايجيوس Ageus
المبتذلة ، وشخصيات العاشقين ، وفى الهيئات ، والصناع ، واكتنفهم
جميعا نسق غنائى عام ، وكأننا فى عالم الأحلام حيث يبدو فيه الفرد زوجا ،
ولا يفترق فيه الواقع عن الخيال ويغشى حواسنا السحر ، ولم يحدث مثل
هذا من قبل فى تاريخ المسرحية .

وهكذا نفسح المجال أمام الخيال والتصور فى مسرحية (حلم منتصف
ليلة صيف) ، على شكسبير لم يرم إلى إتخاذ هذه المسرحية مثالا يحتذيه فى
مسرحياته الرومانسية الأخرى ، ولم يجد (اوبرون) زميلا إلا فى ختام حياة
الكاتب ، حيث ظهر (آريل Ariel) يحركه سحر (بروسبرو Prospero)
على أن التطور الرئيسى بدأ فى مسرحية أقل من هذه المسرحية امتيازاً ، وهى
(سيدان من فيرونا ١٥٩٣ The Two Gentlemen From Verona) وقد
بدأ فيها فتى النساء (سير إجلامور Sir Eglamore) « وسور الخيال » مارقين
على القانون ، وقد دار الموضوع الرئيسى حول الصداقة والحب فتجلت
أصوها فى الفروسية الخيالية ، واتصلت بمعظم الملامى التالية مباشرة لما فيها
من مجال إيطالى . وكان (ليلى) قد اختار من قبل عالما كلاسيا غامضاً فى
التاريخ ، أو أسطورياً . وكان (جرّين) قد اختار بدوره عالماً غامضاً يقلد
التاريخ ، ولكن شكسبير الشاب أصر على إتخاذ إيطاليا موئلا روحيا
لشخصياته الهزلية . بعد أن جرب العناصر الأسطورية فى مسرحية (حلم
منتصف ليلة صيف) . وكان لاتجاهه هذا مزايا واضحة ، فقد أمدّه بروح
البعد ، الذى لم يكن شاسعا ، وإنما جرت الحوادث فى بلاد بعيدة ذات

ألحان وألوان وشمس مشرقة ، ومع هذا عرضها خيال متوقد معاصر تقريبا ، فكان المجال في النهاية مجال خلق هذا التناقض الرئيسى فى المسرح : من إثارة جو يعتمد على التعجب الغريب ، ومع هذا يبدو التعجب حقيقيا صادقا .

وهكذا صارت إيطاليا منظرا مشاعا فى مسرحيات (تاجر البندقية The Merchant of Venice ١٥٩٦) و (ضجة للأشياء Much ١٥٩٨) و (Adoabout Nothing) و (الليلة الثانية عشرة ١٦٠١ Twelfth Night) وتسودها جميعا نزعة واقعية مع مزيج من رومانسية . والاحتفاظ بهاتين الصفتين فى توازن تام تشق حتى على من ملك عبقرية (شكسبير) فمن الممكن تصوير الرومانسية العاطفية الرقيقة ، أما الواقعية الرومانسية فتحتاج إلى تناول دقيق للشخصيات والحوادث لإقرارها وتطويرها ، وذلك يجعل سبيل الكاتب الذى يصوغها محفوف بالأخطار ، وقد وفقت مسرحيتا (ضجة للأشياء) و (الليلة الثانية عشرة) فى تصوير هذا الجو ، ولكننا نرى إمارات الانهيار فى مسرحيتى (تاجر البندقية) (دقة بدقة ١٦٠٤ Measure for Measure) ولو سلمنا بأن صورة (شيلوك Shylock) كوميدية فحسب ، وبأن موضوع مسرحية (دقة بدقة) يحوى قصة من قصص الجنيات فحسب ، فعلينا أن نعتز بأن وجود الشر ، وشبح الموت الذى يخلق قريبا من الموضوع مما يقضى على الألوان الهادئة والضحك المتفائل فيها . ففيها من الألوان القائمة ما قد يهدد الشخصيات تهديدا ييائل ما يدخل على مجال قصيدة (ليسيداس Lycidas) الرقيقة الرقيقة .

إن روح الملهاة الرومانسية عند شكسبير جديدة تماما فهى تختلف عن الإغريق فى الاندفاع عن مناظر الهجر كما نجده عند (أرسطوفان) ، وعن

مناظر المرح الصاخب عند (بلاوتوس) ، وعن مظاهر العاطفة الرقيقة السفسطائية عند (تيرانس) ، وعن سذاجة المسرحية الهزلية الوسيطة ، ففيها نوع من أنواع التسامى ويلتقى فيها الذاتى والموضوعى ، ويتحد فيها المؤلف مع شخصياته ، ولكنه يسمو فوقها كأنه إله . وقد اكتسب الضحك العقل فيها صورة عاطفية . وصار المهرجون عقلاء والعقلاء حقى ؛ ونسخر من الترهات المضحكة فيها ، ثم نكتشف أننا إنما نسخر من أنفسنا ، وننظر من على إلى « دجبرى Dagberry » وأمثاله ، ثم نجدهم وحدهم قائمين على حقائق الأسرار وأن الأسرار طوع أيديهم الغليظة ، وقد انتشر فوق الجميع عيب الجمال الطبيعى ، واكتسبت فيه أزهار الحقول العادية معانى ضمنية خفية ، وامتلات أسوارها النباتية برشاقة غير عادية .

ولم تكن هذه المسرحيات ذات نزعة ريفية خالصة ، تشبه مسرحيات (جوارينى Guarini) و (تاسو Tasso) ، وإنما اختلفت عنهما ، وقد بدا هذا التباين فى أجلي صورة فى مسرحية (شكسبير) الوحيدة عن الرعاة وحوريات الماء وهى مسرحية (كما تهوى As you like it ١٦٠٠) وقد تبدو الملهاة ريفية عادية عند النظرة العابرة ، ففيها نبلاء منفيون فى غابة خضراء مورقة ، وفيها شخصيات (كورين Corin) و (سلفياس Ailvius) وأمثالها ، ولكن فيها اتجاهاً يناقض الاتجاه الريفى فى كل منظر فيها ، وبينما يزمر شكسبير على مزاميره الريفية فيرسل فناية فى السمو ، يوضح مبتسماً فى سطر واحد أنه يعترف بسذاجة أدواته ، ويقرب بما فيها من تكلف ، وتصيح « روزالند Rosalind » بعد أن أسهمت فى حوار من الأنغام الشديدة التصنع ، مع « فيبى Phebe » و « لوسيلفيوس » فتقول : « إنها كعواء الذئاب الإيرلندية وهى تعادى القمر » ونستمع للمديح المتفائل للحياة الطليقة فى الغابة ونكاد نعتقد بأن المؤلف لا يتمنى غير فراش من ورق

الشجر لنفسه ، في سلام يجلب النعاس ، بعيداً عن الهمس الدائب للناس ، ثم تحدث المفاجأة حين ينتشر نبأ إمكان عودة المنفيين إلى ديارهم ، ويتخلى الدوق عن قوله الأول : « إن هذه الحياة أحلى من حياة الجاه الزائف » . ويتخلى عما اعترف به بأنه لن يستبدل حياته لأى سبب ، ثم يعترف صراحة بشقاء عيشه ، ويشكو من تلك « الأيام والليالي القاسية » التى عاناها مع رفقاته فى عزلة فرضت عليهم . وهكذا تنبعث روح الريبة الساخرة الرقيقة من العواطف البالغة الرقة فى كل أنحاء المسرحية ، ولقد أحب شكسبير خضرة الغاب ، ولكنه أحس بوخز مشقاتها أكثر من غيره من الناس .

وسواء كانت مناظر هذه المسرحيات فى غابة آردن Forest of Arden أو فى أثينا القديمة ، أو فى مدينة إيطالية ، فقد طبعت كل شخصياته بطابع إليزابيثي ، ولم يحاول الكاتب جاداً أن يخفى مظهرها القومى ، وعدا هذا ، فقد كشف شكسبير عن قدرته الفائقة التى فاقت قدرة (لوبى دى فيجا) أو (كالدرون) ، فبينما زحم هذا الكاتبان أماكنهما الغربية بشخصيات تنتمى إلى عصر جوها ، أدرك الكاتب الإنجليزى أسس الطبائع البشرية وفهمها فهماً فائقاً حقاً ، وبينما عجز الكاتبان المسرحيان من الإسبان عن التمييز بين المؤقت والدائم من القيم ، وما ارتكز على التقاليد الاجتماعية وما هو جوهرى منها ، بل ربما لم يتقبلا هذا التمييز كله ، وتوفرت لشكسبير براعة مكنته من تصوير قضايا دائمة الأهمية عن طريق شخصيات إليزابيثية ، ولسنا بحاجة إلى الإلمام بنوع الحياة فى القرن السادس عشر فى مدينة لندن أو ستراتفورد لنفهم شخصية (روزالند) و (فيولا Viola) ، وقد يرتدى (تشستون Touch-stone) زيّاً بائداً ، ولكن آراءه تنتمى لعصر بذاته ، ولا زالت شخصيات (دوجبرى) و (بوتوم) وأمثالهما مألوفة إلى اليوم ، شائعة فى كل مكان ، كما كانت أيام شكسبير .

ولئن امتازت شخصياته وموضوعاته بهذا التوازن الدقيق ، والتوسط بين
التقيضين من واقع ومثال ، فقد تجلّى هذا التوازن فى أسلوب تعبيره . وتناول
الشعر المرسل من سلفه مباشرة ، ولكنه رزق المرونة فى المادة والروح ، وقد
رفرف شعره بين النزعة الغنائية الغنية ، وبين الحديث العادى المألوف بين
الناس ، وشدا شعره بغناء ساحر حيناً ، واتخذ صورة الحديث المألوف
المباشر البسيط حيناً آخر ، وحيناً ثالثاً أثقلت شعره المرسل كنوز النضار ،
و حيناً رابعاً نزل إلى مستوى مثل هذه العبارات : « متى تتزوجين يا سيدتى ؟ »
و « لم ؟ كل يوم . غداً هيا . أدخل » و « إذا واصلت السير فى هذا السبيل
فسوف تجلبين الهلاك على نفسك ! » و « انصرف ، لن يكون لى شأن بك ! »
وحين رغب شكسبير فى المزيد من التنويع ، وجد أسلوب النثر ذاته ، فأتاح
له فرص الوقوف المتنوع ، وتمكن من اتخاذه أداة حديث ثلاثم الشخصيات
الآتية : دول تيرشيت (أى ممزقة القماش Doll Tearsheet) ، وتأملات
(هاملت Hamlet) عن الإنسان وهنا يبرز فارق آخر بين المسرح الإنجليزى
والمسرح الإسبانى ، فقد كانت الأوزان التى عرفها (لوبى دى فيجا) و
« كالدرون » لينة ، ولكن فيها تكلف لم يسمح لهما بالمجال الذى أتاحه الشعر
المرسل والنثر لكتاب عصر إليزابيث . وقد اتجه الشعر المرسل إلى إحداث
النغم ، بينما أحدث النثر انسجماً دقيقاً وإيقاعاً موسيقياً عالياً عميقاً ،
ونهاية القول إن المسرحية ابتكار لفظى ، ولزم لتطورها أن تعتمد على أداة
رئيسية أكثر مما نظن ، أداة ثلاثم ألحانها عصرها ملائمة فذة دون غيرها ،
ولابد أن الظروف السعيدة هى التى مكنت شكسبير من العثور على هذه
الأداة ، وأنها قد ساعدت عبقريته مساعدة عظيمة ، فى وقت لم يكتشف
بعد ما يمكن أن يحققه ، فى توافق مع لغة العصر العادية المألوفة .

الملاهى المفجعة التالية

تنتهى مجموعة الملاهى الرومانسية التى كتبها شكسبير بملهاة (صاع بصاع) ، مع أن بعض نغماتها قد تردد فى صور متنوعة فى الملاهى المفجعة التى ألفها فى آخر أعوامه ، ومن العسير أن نقدر قيمة مسرحياته (سمبلين ١٦٠٩ Cymbeline) و (قصة الشتاء ١٦١٠ Winters Tale) (والعاصفة ١٦١١ The Tempest) وربما اعتبرها فريق من القراء تجارب التمسث الطريق للوصول إلى مسرحية أحدث طرازا وأعظم فلسفة ، وربما اعتبرها فريق آخر محاولات كتبها شكسبير بعد أن اكتهل على طريقة معاصرين له أصغر منه سنا ، من أمثال « بومونت وفلتشر Beaumont and Fletcher » وربما حلل فريق ما فيها من رمزية عميقة ، بينما اعتبرها فريق آخر قصصا عن الجنيات فحسب .

وهناك أمور ثلاثة ثابتة ، فينها وبين الملاهى الأولى تباين ملحوظ فى الروح ، وذلك رغم ما نستنبطه من أوجه الشبه بينها فى الموضوعات والشخصيات ، وبينها وبين مسرحيات الكاتيين « بومونت » و « فلتشر » صلات فى المجال ، وأنها قد اقتربت من المسرحيات الإسبانية فى هذا المجال أكثر من غيرها .

أما الأمر الذى لم يتأكد بعد ، فهو وجود صلة قاطعة بين تأليف « شكسبير » وتأليف زملائه ، بالإضافة إلى الشك القوى الذى يحوم حول الدافع له ليتخذ هذا الأسلوب المسرحى أسلوبا له .

وتحول الجو فى مأساة « الملك لير » إلى صورة التراجيديا الكوميديّة فى مسرحية « سمبلين » فنعود فى المسرحية الأخيرة إلى عالم بريطانيا الرومانية ، ويحسر القناع عن وجه دناءة لا ترعوى ، ويدور الموضوع حول بطلة المسرحية

تشبه [كوردليا Cordelia] في اعتمادها على نفسها ، ورقيقة مثلها ، ثم تمهب عاصفة من الأهواء ، وتبتلع كل الشخصيات في المسرحية الأولى ، إذا بها في الثانية تتجمع السحب ثم تذهب بددا فجأة وتشرق الشمس على الدنيا من جديد . ولئن ذكرتنا مسرحية « سمبلين » بمسرحية « الملك لير » ، فقد ذكرتنا ، مسرحية « قصة الشتاء » بمسرحية « عطيل Othello » . فتناظر أهواء « ليونتيز Leontes » أهواء المغربى تقريبا ، غير أن الشمس تشرق ، وتبتدد الظلمات المحزنة في « قصة الشتاء » ، ويحكم على الزوجة الشقية بالموت ، ولكنها تعيش سبعة عشر ربيعاً طويلة ، ثم تبارك زوجها التائب بابتسامات التسامح . وما أشبهها (بديدمونه Desdemona) حين تبلغ الأربعين ربيعاً ، وهى تحب (عطيل) شاب شعره بحبها المكتمل . وتتفق المسرحيتان في سعة اللوحة ، وفي الزمان والمكان ، أما مسرحية « العاصفة » - وهى الثالثة فى هذه الحلقة - فتناظر ما يشتهى أكثر نقاد المذهب الكلاسى دقة فى مراعاة الوحدات الثلاث ، وقد انفردت بهذه الصفة عن كل زميلاتهما ، ولئن اتسع الفارق بينها وبين غيرها من المسرحيات فى موضوعها الرئيسى ، حيث تذكرنا المسرحيات السالفة بالمأسى ، وتذكرنا هذه المسرحية بملاهيهِ الأولى ، فلا توجد صلة قرابة بين (بروسبرو) إلا مع (أدبرون) فى كل ما كتب شكسبير ، وكذلك لا يوجد صنو (لأرييل Ariel) إلا فى شخصية (روبن جودفلو Robin good - fellow) (أى رويين الطيب) . ولكن الأساس الذى بنيت عليه هذه المسرحيات الثلاث أساس واحد ، ولعلنا نخطئ لو اعتبرناها تعبيراً عن نفس واحدة ، إذ يفرق بينها فارق دقيق ، فقد ابتكر مسرحية « سمبلين » و « قصة الشتاء » كاتب أعد نفسه ليكشف من عنف عاطفته ، أما كاتب « العاصفة » فهو مؤلف ملهأه زاد إدراكه للحياة عمقا وغنى وورزاة ، وفيها من ظاهر الأمور ما يبرر القول بأن مسرحية « بروسبرو » وداع مقصود لمنصة التمثيل .

المسرحيات التاريخية

سنعود أدراجنا من وقت ظهور مسرحية « العاصفة » فى نهاية حياة شكسبير العملية إلى بداية المرحلة التجريبية فيها ، ففى الوقت الذى كان قلمه يجرى فيه التجارب على تسجيل الملهاة ، كان يدرب قلمه أيضاً على تأليف المسرحية التى تقوم على تاريخ انجلترا . ولسوء الحظ لا نجد صلة بين ما وضعه وما وضعه المعاصرون له فى هذا الباب ، واليوم تنسب كل أجزاء مسرحية « هنرى السادس (Henry VI) أو معظمها إلى قلمه لا إلى قلم كاتب معاصر له أكبر منه سناً ، ويرجح سولا يقدر - أن مسرحية « ريتشارد الثالث Richard III » ظهرت عام ١٥٩٢ أو ١٥٩٣ ، وأن مسرحية (الملك جون King John) ظهرت حوالى عام ١٥٩٥ ، وأن مسرحية « ريتشارد الثانى » ظهرت فى ذلك العام أو فى العام التالى له . وقد طبعت مسرحية « إدوارد الأول Edward I » التى وضعها « بيل Peele » عام ١٥٩٣ ، وإنها يستحيل تحديد الوقت الذى مضى بين تاريخ وضعها وتاريخ نشرها . وطبعت مسرحية مارلو « إدوارد الثانى » فى العام التالى وقد تنسب لعام ١٥٩٢ ، وكل ما يمكن الجزم بصحته هو أن المسرحية التاريخية فى مرحلتها البدائية قد وضعت فى الأعوام التى سبقت وصول شكسبير إلى لندن ، ويبدو أن تطور الصورة فيما أسهم به المسرح كان خاصا به وربما عاد الفضل فى إلهامها إلى « مارلو » وإنما من اليسير أن نناقش أيضا تأثير « شكسبير » نفسه على المسرحية التاريخية الوحيدة التى وضعها مارلو .

وسواء وضع « مارلو » مسرحية « إدوارد الثانى » قبل أن يقدم « شكسبير » أول رواية مسرحية تاريخية إلى المسرح أم لا ، فهناك ميدان خصص للمقارنة بينهما . ولم تكن مسرحية « إدوارد الثانى » التى تركها لنا عبقرى عصر النهضة الثائر المنحوس أعظم مسرحياته طرافة ، وإنما كانت أبرعها صياغة ، وبفضل

« مارلو » صارت فترة حكم « إدوارد » دراسة مستقلة للطبائع المتصارعة ، هذا إلى تحليل نواحي الضعف الملكى . وقد قابل فيها « Mortimer » وهو ذلك الداهية الأريب الطموح الذى لا يرحم شخصية الملك المنهار الضال الذى علته مسحة من جلال الشخصية ، ولكن تردده أودى به إلى التهلكة . وقد امتازت مناظر المسرحية بقوة لا ريب فيها ، ولكن قراءتها تتركنا ولم نشبع ، ولا يثير فينا موت « إدوارد » العواطف المفجعة ، وإنما نحس باحتقار عاطفى حينما يتمدد الملك المرح فى النهاية فى زنزانته الكثيبة ، ويذهب إلى حتفه بائسا ، وإذا كانت هذه المسرحية قد ظهرت أولا ، فربما كان ماجناه « شكسبير » من مؤلفها هو إدراك الطريقة التى يمكن بها نفخ روح الحياة فى هذه التقاويم القديمة بتحليل شخصياتها الرئيسية ، وإنما كان عليه أن يعتمد على عبقريته فيما أكسب مسرحياته التاريخية صفاتها المميزة .

وتتجلى هذه الصفات المميزة بصورة مبسطة فى الأجزاء الثلاثة الأولى من حلقة (هنرى السادس ١٥٩٢ Henry VI) ، وقد صور فى لوحة عريضة فيها قصة حكم الملك هنرى ، وتغلب بعده (إدوارد Edward) الذى صار له الملك ، وتلوح له نذر الكارثة المشئومة المقبلة فى صورة (ريتشارد دوق جلوستر Richard Duke of Gloucester) وليس فى هذا الثالث الطويل المسرحي ما هو جدير بالثناء الكثير ، إلا أننا نميز فيه عالم لم يوجد من قبل فى مسرحية (إدوارد الثانى) التى كانت مسرحية واحدة ، وقد تناولت هذه الحلقة بالبحث واقعة هامة فى التاريخ الإنجليزى الوسيط ، وهى واقعة الصراع بين أنصار الوردة الحمراء ، وأنصار الوردة البيضاء ، وما جرت من حروب الوردتين . وتشير هذه المسرحيات بصورة مبهمة إلى الحوادث التى سبقت المناظر الأولى فى الجزء الأول ، ثم تشير مؤكدة إلى ما سوف يحدث بعد نهاية المنظر الأخير فى الجزء الثالث ، فتندب السطور الأولى وفاة (هنرى

(الخامس) ، ثم تقابل في النهاية مقابلة حادة بين اعتراف دناءة (جلوستر) بميله للشر وبين الملك (إدوارد) والحلم الذي يراوده في التماس السعادة :

والآن لا يبقى إلا أن نقضى الوقت

في الانتصارات المجيدة ، والمواكب الضاحكة المطربة

التي تلائم ملذات البلاط ؟

دقوا الطبول وانفخوا في الأبواق ، وداعا أيتها الهموم المريعة ،

ونأمل أن تبدأ سعادتنا دائمة زاهرة .

ولعل فكرة مسرحية (ريتشارد الثالث ١٥٩٣) كانت قد تكونت في ذهن المؤلف عندما كتب هذه السطور ، وفي هذه المسرحية ندخل عالما جديدا ، فتختفى الحاجة إلى تنظيم المناظر المختلطة ، ويرتكز الاهتمام كله حول شخصية رجل واحد ، وما شخصية ريتشارد إلا شخصية شيطان تجسد ، لا نجد فينا عطفًا عليه واهتماماً به إلا لبروز شروره ولمحات فكاهته الساخرة ، وذلك القطع في درع دناءته ، الذي يؤدي به إلى تحطيم ثقته بنفسه ويسحقه في النهاية . وهنا نجد « شكسبير » وقد وصل إدراكه بصفة عامة إلى لب الحركة التراجيدية ، ولو أن عباراته لم تصقل بعد ، وتنطلق فيها أبالسة الجحيم على العالم من معاقلها ، ولكن يهلكها ما تكنه من بغض ، وتقضى على نفسها بنفسها ، وتركنا آخر الأمر وقد أنهكنا الجهد ، نشعر أن عالما جديدا قد أوشك على البزوغ . وحينما يعتلى « هنرى رتشموند Henry of Richmond » عرش ريتشارد ، نرى صورة لما سيأتى في مسرحية له من بعد ، حين يعتلى « مالكولم Malcolm » عرش « ماكبث Macbeth » وفضلا عن هذا فقد أسهم شكسبير في ميدان المسرحية التاريخية بنصيب

خاص ، وهو خلق مسرحية ذات وحدة خاصة ، ومع ذلك فهى جزء فى فكرة أعظم .

ولا نستطيع أن نعلل سبب عودة الكاتب إلى مسرحية « الملك جون ١٥٩٥ King John » المنفردة بعد أن خلق « ريتشارد الثالث » ، ولعل زملاءه فى المسرح طلبوا منه أن يعيد إخراج مسرحية أقدم عهدا عن حكم هذا الملك ، ولعل ذكريات شبابه عن « ورشستر Worchester » التى دفن فيها الملك جون قد دفعته إلى الأمام ، وحين تناول قصته صور ملكا ضعيف الإرادة ، وإنما لديه بقية من الإحساس بجلال الملك ، اجتذبت إليه الوفى المخلص الوحيد الذى يحيا حقا فى المسرحية فى صورة « اللقيط فولكنبرج Bastard Faulconbridge » .

وللملك جون شبيه فى تردده مع اختلاف يسترعى النظر هو الملك «ريتشارد الثانى ١٥٩٥ - ١٥٩٦ » ، وقد بدأت المسرحية الأخيرة ثالثا من المسرحيات أعظم شأننا ، فإن الثالث المسرحى فى « هنرى السادس » روى الحوادث التى تلت موت « هنرى الخامس » . وكذلك فعلت مسرحية «ريتشارد الثالث » . ولقد كانت مسرحية « ريتشارد الثانى » الجزء الافتتاحى من سلسلة ثانية من المسرحيات صورت الحوادث التى أدت إلى قيام حكم بطل موقعة « آجنكورت Agincourt » ، وأتاحت لشكسبير مرة أخرى فرصة خلق مأساة ، ولكنها مختلفة اختلافا كبيرا ، فبينما كنا نرى « ريتشارد جلوستر » وغداً ، وهو القوة الروحية الدافعة فى فلكه ، نرى المؤلف قد جعل « ريتشارد الثانى » رجلا ذا مكانة لم تلائم طباعه تلك الظروف التى وضع فيها . فهو شاعر أغرم باللعب بالأوهام ، ولم يكن رجل عمل ، كما يجب على الملك أن يكون . وقد بدا تردده فى الظهور ، وبدأ يعمل مسرحيا ، بخلاف مسرحية « الملك جون » .

ويسير « ريتشارد » إلى الموت في تعاسته ، وبعد أن بث « هنرى بولنجبروك » الظافر الرعب في نفسه وغلبه على أمره ، وتنتهى مسرحية هنرى السادس كما انتهت هذه المسرحية ، بنغم ساخر يتردد ، فيعلن هنرى في رثائه « ريتشارد » الذى قتله :

سأمضى في رحلة إلى الأرض المقدسة

لأغسل عن يدي هذه الدماء الآثمة

وأسير في حزن وراءه ، وأظهر حدادى هنا

ثم أمشى كاسفا ، ، وأبارك آلامى في هذا المكان

إذ أبكى عند هذا النعش الذى سبق الأوان .

وافتح الجزء الأول من مسرحية « هنرى الرابع » بإشارة الملك إلى الصراع الذى حال بين الملك وبين تحقيق نذره من قبل ، فلقد جاءت فترة سلام ، وأشار فى النهاية إلى زيارة (قبر المسيح) ولم ينطق بهذه العبارة حتى تصله أنباء متاعب أخرى نشبت فى (ويلز Wales) ، ثم تبدأ سلسلة صراع مع شرور جديدة .

ثم تنتقل فجأة فى المنظر الثانى إلى عالم لم نعهده فى المسرحيات السابقة ، فيقول فارس بدين أشيب فى أول سطر هذا القول : « والآن يا (هال Hal) فى أى ساعة من ساعات النهار نحن يا فتى ؟ » . ثم تنتقل من عالم المأساة إلى عالم الملهاة ، وقد ظهرت طلائع هذا الاتجاه فى المسرحيات الأولى ، مثل مسرحية (الانتصارات الشهيرة للملك هنرى الخامس) التى ذكرت من قبل ، ولكن هزلها يتحول إلى فكاهة بعيدة الغور تسمو على كل ملاحى عصرها ، وقد احتفظ (شكسبير) بقدرته كاملة على المناظر التى صورت

[فولستاف Falstaff] بحيث تكون موازية لسير الحوادث الجادة . وفي الوقت ذاته جعلها وسائل تكشف عن النواحي الإنسانية في الرجل الذى قدر له أن يكون بطل هذا الثالث ، وهو (الأمير هال) ، الذى صار فيها بعد (هنرى الخامس) . وتندفع هذه السلسلة من المسرحيات اندفاع الملاحم ، من نغم شاعرى غنائى مفعجج فى مسرحية (ريتشارد الثانى) ، إلى روح التنوع فى مسرحية (هنرى الرابع) ، ثم إلى النهاية الطافرة ، حين تنجلي فى ابن (بولنجهروك) سمات الملك الصادقة التى أعوزت غيره من الملوك الآخرين الذين حلل شكسبير عيوبهم من قبل .

وإذا استثنينا مسرحية (هنرى الثامن ١٦١٠) ، التى تأخر عهد ظهورها ، ويظن أنه كتبها بالاشتراك مع (فلتشر) ، فإن بهذه المسرحيات ينتهى عهد حياة (شكسبير) فى كتابة المسرحية التاريخية ، والواقع أنها عهد نهاية المسرحية التاريخية فى عصر « إليزابيث » نفسه ، بعد أن نضبت ينابيع الحكم الماضى العظيم ، وصورت (حروب الوردتين) المهلكة تصويراً مسرحياً عميقاً ، فلن يبق لغيره من الكتاب إلا النزر اليسير ، وقد ظهرت مسرحية تاريخية من وقت لآخر ، فى أحيان متقطعة فى الأعوام التالية مباشرة ، ولكن عهد المسرحيات التاريخية كان قد ولى بعد أن منحها (شكسبير) كمالاً فى التعبير والصورة ، ونشوة الابتكار وامتناع الاستكشاف .

المأسى

كان شكسبير مديناً فى ملامه الرومانسية بالكثير لأسلافه ، وكذلك كان مديناً فى تناوله للمسرحية التاريخية ، ومع هذا ظل هذان النوعان مطبوعين بطابع ابتكاره فى صورهما الأخيرة ، وينطبق هذا الحكم على تناوله للمأساة ، التى انحدرت إليه من أسلافه ثم صارت ملكه خاصة .

وقد مزج عدة عناصر مميزة في وحدة متكاملة ليصور روح المأساة تصويراً تاماً في المسرحيات الأربع العظمى التى ألفها بين عامى (١٦٠٢ و ١٦٠٦) ويمكن تسمية هذه العناصر : العنصر الفلسفى للعصر الوسيط ، والمسرح الدينى الأخلاقى وعنصر تقليد (مارلو) ، وعنصر تقليد (كيد) .

ويقصد بالعامل الفلسفى للعصر الوسيط فكرة اعتبار المأساة قصة ، ولا يلزم أن تكون تمثيلية الطابع ، وفيها يصور الأمراء في أوج عظمتهم ، وهم على حافة التعرض لكارثة ماحقة ، ويعلن فلاسفة الأخلاقيات أن رسالة هذه القصص كانت تصوير أباطيل السعادة الدنيوية ، والتحذير من تقلب الحظ ، ويتفق أساس تعريف المأساة هذا مع تعريف النقاد الكلاسيين الأوائل ، الذين وجدوا معيار الفاجعة في نهايتها الماحقة ، مع اهتمامها الأساسى بالشخصيات الملوكية .

أما تقاليد المسرحيات الأخلاقية فهى لا تهتم مطلقاً اهتماماً مباشراً بإثارة الإحساس المفجع ، إلا أنها تهتم بتصوير الصراع الأبدى بين الخير والشر ، وقد صورت ، من الناحية التطبيقية ، صورة بدائية لم تخل من تأثير بعيد المدى للصراع الداخلى فى الإنسان بين هاتين القوتين ، وانتصر الخير فى النهاية ، وربما أتت هذه النهاية فى ختام كل مسرحية ، وحدث ذلك فى معظم الحالات بحيث كانت المسرحية الدينية الأخلاقية يصور جوهرها الشر الناشب أظفاره فى ميدان الأبدية .

ونرى على أيدى مؤلف (جور بودك) ومؤلف (تنكريد وجسموند) وأمثالها محاولات تبذل لخلق مأساة إنجليزية محلية ، ولكن الشواهد تبعث على القول بفشل المسرح الشعبى فى إخراج أثر له قيمة فى هذا الباب عام ١٥٨٧ ، وقد رضيت الجماهير العامة التى وجه لها كتاب المسرح مؤلفاتهم

عن الملامى المفجعة الفجة دون المأسى ، وقد ثبت بصورة أكيدة أن هذه الجماهير العامة كانت مهياة للترحيب بالآثار الشديدة الصرامة ، قوبلت للترحيب بالآثار الشديدة الصرامة ، يدل على ذلك النجاح المباشر الذى قوبلت به مسرحيات مارلو .

وقد ولد (كرسطوفو مارلو Christopher Marlowe) فى العام الذى ولد فيه (شكسبير) وكان شخصية أكثر إنقادا من معاصره ، وإن كان هذا المعاصر أعظم منه ، فإن عبقرية شكسبير بدت متأخرة نسبيا ، وظلت تشتعل نحو عشرين سنة بينا اشتعلت عبقرية مارلو فى بهاء ، ثم اختفت فجأة بموته بعد سنوات قليلة ، ولا يستطيع أحد أن يتكهن بما كان يستطيع أن يحققه لو أتيح له أن يحيا ، على أن بريق الزهرة قد يشير إلى ضعف احتمال استمرارها زمتا ، وإن كان لا يجزم بذلك ، فقد اشتعلت بوحشية حادة لا تركها محتفظة بخصائصها باستمرار .

وقد شعر (مارلو) بشدة بريق الشعلة التى يحملها شعورا تاما . ولا نجد فى مسرحيات شكسبير دليلا قويا على وجود مثل هذا الغرور البارز ، وليس فى كتاباته ما يدل على تقديره لمدى ما خلق من جديد فى المادة التى كانت فى متناوله ، وربما كان يدرك ما لديه من قدرة ، ولكن كتاباته لا تشير إلى وجود مثل هذا الإدراك ؛ أما « مارلو » فقد أبرز فى أول عباراته على منصة المسرح إعلانا بالتحدى والاعتداد ، وقد وعدنا فى عباراته البارة الأصلية والقصيرة الملقاة بأنه سيعرض علينا عبارات مذهشة ، صور بها مسرحية (تيمورلنك ١٥٨٧ amurlaine) .

وكان هذا العمل منه هو تماما ما يتظره العصر ، فقد احتاج المسرح عام ١٥٨٧ إلى رجل واثق من أهدافه ، يعمل جاهدا على إصلاح المسرحية ،

وكان من الضروري أن يأتي شخص يفتح طريقاً في جراحة ليمر فيه شكسبير من بعده ، فيثبت من روح الجمهور في عصر « إليزابيث » ، ويعبر عنه تعبيرا نهائيا .

ليست مسرحية (تيمورلنك بالمسرحية العظيمة ، وإنما كانت إلهاما ، فقد أثبت - مارلو عبارات من شأنها جذب انتباه المتفرجين ، وألفاظ متأججة - موضوعا يعالج البطولة في وحدة حادة متصلة مع احتفاظه احتفاظا مستمرا بجدية الموضوع ، وبرهن مارلو على أن الإعجاب والدهشة وحدهما يستطيعان أن يستحوذا على صمت جمهور احتشد في مسرح ، ولا يحتاج الجمهور دائما للهزل الرخيص ، وإن البلاغة العالية التي دخلت في ثوب معبر صالح للإلقاء الممثل ، لها أثر السحر في جمهور المسرح .

وقد أتبع مسرحية (تيمورلنك) الناجحة مسرحية من نوع آخر تماما ، وهى مسرحية (دكتور فاوست ١٥٨٧ Doctor Faustus) وقد اقترب فيها من الإطار المألوف للملهة أكثر من ذي قبل . وقد اعتمد في المسرحية الأولى أساسا على تسجيل الأعمال أكثر مما اعتمد على تصوير الكارثة . ولفت النظر إلى قوة رجل تمكن أن يصعد من الخضيض إلى أسمى المراتب ، أما في مسرحية (دكتور فاوست) فقد أئذنا بأن نتطلع إلى إنسان دفعه طموحه إلى الهلاك الشامل ، وعدا هذا ، نرى البطل وقد أحاطت به روح الشر الخبيثة من كل ناحية ، وهكذا خالفت مسرحية (تيمورلنك) كل مفهومات المأساة السابقة ، وربما عجز الناس عن نسبتها إلى المحاولات السابقة في هذا الميدان ، أما مسرحية (دكتور فاوست) فلم تحتل الشك ، فهى بالتأكيد (تاريخ مفعج) كما ذكر في طبعتها الأولى .

وقد تعددت نواحي التجديد في هذا المسرحية ، فتحدى فيها السلطة

والمألوف ، بأن نبذ التقاليد الملكية ، فلم يدع الشخص الرئيسى أنه يتنى للإمارة بنسب ، وإنما يقرر أنه عالم فقير ، امتاز عن أقرانه بسعة علمه وعمقه فحسب ، أما (تيمورلنك) فلم يولد ملكا ، وإنما صار ملكا ، ويبدو فى أبهة الملك معظم المسرحية ، بينما تتحرك (فاوست) فى نطاق مكتبه من أول المسرحية إلى نهايتها .

وكان لهذا الإدراك الانقلابى للبطل أثر بعيد ، دفع الناس إلى استبدال الإدراك الخارجى أو المادى لجوهر المأساة بالفهم الروحى أو الباطن لها ، وكانت مرتبة الملك ميزة كافية لم تترك للكتاب إلا كساء الدمى بالفراء الثمين والذهب ، ولكن (مارلو) بين لهم أن الجوهر الحقيقى للمأساة كمن فى العالم الباطن ، وأن تصوير أقل الشخصيات مرتبة قد يحرك أعمق العواطف .

وكانت الناحية الثانية للتجديد هى الجمع بين عناصر المأساة وعناصر المسرحية الأخلاقية فى وحدة واحدة ، ومسرحية دكتور فاوست) مثال لذلك الاتجاه المسرحى الذى أنتج مسرحية إفريمان (Every man أى كل إنسان) ، ولكن الفرق الجوهرى بينهما هو أن بطل هذه المسرحية الأخيرة هو كل إنسان ، أما بطل مسرحية (دكتور فاوست) فهو رجل من الناس يثير إعجابا بها له من خصال ممتازة ، أما فيما عدا هذا فالصورة المشتركة واحدة ، بها فى ذلك تشخيص ما يجسم المعنويات ويصور (الخطايا السبع المهلكة) .

ووصل مارلو بين المسرحية الدينية الأخلاقية وبين المأساة ، وبذلك بين لقرائه حقيقة مهمة المأساة ، فالكارثة والمصيبة نتيجتان طارئتان فحسب فى المسرحية ، أما لحمتها وسداها فهو تصوير الشر .

وتتصل ناحية ثالثة بنواحى التجديد السالفة الذكر ، وذلك أننا لا نجد مجالا كبيرا نسبيا فى المأساة الكلاسية لما يمكن أن يسمى « نمو الشخصية »

فى مجال مسرحية واحدة ، ويبدو شىء من هذه الخاصة من المقارنة بين مسرحيتى (أوديب الملك Oedipus Tyrannus) و (أوديب فى كولونوس Oedipus Colonus) ولكنهما مسرحيتان متبايتان ، فإذا بدا مثل هذا التأثير فإنه يبدو مخففا ، ويكاد أن يكون دخيلا ، كما فى مسرحية (فيلوكتيت Philoctetes) ، أما فى (دكتور فاوست) فيقوم كل التأثير على انتقال (فاوست) من الشعور بالاعتداد والثقة والطموح الذى لا تشوبه شائبة ، إلى إحساسه بخطئه ، وانزعاجه الخائب حين أحاطت به قوى الجحيم ، فالرجل الذى أطلق العنان لمجال التطلع الإنسانى مباحيا ، والذى ناظر قول تيمورلنك حين قال :

إن الطبيعة التى صورتنا من عناصر أربع

تطاحن فى صدورنا لكى تنتظم

وكلما تعلمنا أن تكون لنا عقول متطلعة

أما نفوسنا التى تستطيع ملكاتها أن تدرك

نظام بناء هذا الكون العجيب

وتقيس مدار كل كوكب متحول

ولا تزال تسعى وراء المعرفة اللانهائية

ولا تزال تسعى كالأفلاك التى لا تقف

إنها تطالبنا بأن نبلى أنفسنا ولا ندع للراحة سيلا .

إنما هو رجل يختلف تمام الاختلاف عن ضحية مفسوفوليس (أى إيليس) التعس الذى يسمع فى دقائق الساعة نهايته السريعة إلى الهلاك :

أى فاوست !

ليس أمامك غير ساعة واحدة تحياها
وبعدها تحل بك اللعنة إلى الأبد
قفى ساكنة أيتها الأفلاك السماوية التى تدور على الدوام
حتى ينعدم الزمن ، ولا يأتى منتصف الليل
وياعين الطبيعة الشقراء ، أشرقى ، أشرقى من جديد
وأعيدى النهار دائما ، أو اجعلى هذه الساعة
عاما ، أو شهرا ، أو أسبوعا ، أو يوما طبيعيا
حتى يتمكن « فاوست » من التوبة ، ويهيب لروحه الخلاص
رويد رويدا أيها الليل السارى فى فلكه

وتصور هذه السطور الخاصة الرابعة التى امتازت بها هذه المسرحية
تصويرا جيدا ، فلقد ظهرت فى المآسى الأولى خطب طويلة تمتلئ بفصاحة
الحوار ، ولم يبين أى كاتب مسرحى فى انجلترا تأثير العاطفة الشعرية على
منصة المسرح مثله ، ولا بد أن قوة تأثير مسرحية (دكتور فاوست) فى ذلك
الوقت - كما هى اليوم - يقوم أساسا على تلك الفقرات التى أطربت الأذن
بانسجامها الموسيقى بين الألفاظ الرصينة . والمسرحية سخيفة تافهة إذا نظرنا
إلى الموضوع ، أما إذا قدرنا قيمتها ، فإننا نتجه بالاهتمام إلى الأحاديث
الافتتاحية ، وإلى فاوست مع (مفستوفوليس) ، وإلى نجواه (لهيلين) ، بل
أهم من هذا وأعظم إلى نجواه الفردية الختامية ، حين يقف وحده على
المنصة ، ويتطلع إلى الساعات تطير سراجا .

وتكون هذه المسرحية أساس المأساة عند شكسبير ، أكثر مما عداها من
مسرحيات (مارلو) الأخرى ، ومع أن مسرحية (يهودى مالطة ١٥٨٩ The

(Jew Of Malta) ، بل مسرحية (ديدو ملكة قرطاجنة ١٥٩٣ Dido Queen of Carthage) تحتوى على لمحات قيمة كثيرة طيبة ، كما نجد مواقف جديرة بأن تتخذ نموذجا فى مسرحية (إدوارد الثانى Edward II) فإنه يجب بعد كل شىء أن نقول : إن تصوير مارلو المسرحى لقصة (فاوست) هو دعامه شهرته . ومصدر تأثيره المباشر .

فى نفس الوقت الذى ظهرت فيه مسرحية (دكتور فاوست) ، ظهرت مأساة أخرى لها المكانة الأولى فى دراسة فن شكسبير ، وهى (المأساة الإسبانية ١٥٨٩ The Spanish Tragedy) التى وضعها (توماس كيد) ، ولم تبلغ هذه المسرحية ما بلغته مسرحية « مارلو » من روعة الشعر ، وإنما كان بها ما عجز عنه مارلو فى مسرحياته من براعة فى البناء . ويمكننا اعتبار المسرحيتين - إلى حد ما - متكاملتين ، فقد أدخلت الأولى - مسرحية الدكتور فاوست - إلى المسرح تفوق الشعر وعمق العاطفة ، وأمدته الثانية - المأساة الإسبانية - بالتنوع فى صور التأثير ، وبالبراعة فى توجيه الحادثة .

ومن الطريف أن نلاحظ أن (كيد) قد ذهب مذهب (مارلو) فاختر شخصياته الرئيسية من قوم لا يمتون بصلة للدم الملكى ، ومع ذلك سلك سبلا مختلفة عنه فى تصوير هذه الشخصيات ، وبينما كان التوفيق حليف مؤلف (دكتور فاوست) - حين قرر أن المأساة يجب أن تصور بطلا واحدا يهيمن على توجيهها - كان التوفيق حليف (كيد) أيضا فكانت مثل هذه الشخصية الرئيسية منسجمة مع أعوانها ، ويقف إنتباهنا عند (هيرونيمو المكتهل Hieronimo) ، ولكن شخصيات : « بليمبريا Bellimperio » و (بلثازار Balthazar) و (لورنزو Lorenzo) تلعب دورا لا يقل فى أهميته عن دور الشخصية الرئيسية فى توجيه الموضوع ، وبينما مكن بريق العبارة عند (مارلو) من النجاح ، اعتمد (كيد) على براعة التأليف .

وفي مسرحية (المأساة الإسبانية) ظاهرة جديرة بالاعتبار ، فهي مسرحية قصاص ، وتمت بصلة البنية - من هذه الناحية - لكثير من المسرحيات الإسبانية ، ولكنها تختلف عنها في أن بواعث الحركة فيها عامة لا خاصة ، ولا يلون الموضوع إدراك ضيق لمعنى الشرف ، فقد قتل ابن (هيرونيمو) غيلة وغدراً ، وأملت العاطفة الإنسانية التي لا تقيد حدها الزمان والمكان على الأب أن يقتفى أثر المجرمين ولم يكن الدافع له رغبة تبرئة اسمه مما علق به فحسب ، بل ليقدم للقصاص من دكوا صرح سعادته .

وعندما تقدم (كيد) بهذا النمط من أنماط مسرحيات القصاص للتمثيل ، أدى خدمة جليلة دون أن يدري ، ولكى يواتى النجاح مسرحية من هذا النمط ، فإن على الكاتب أن يعنى عناية فائقة بربط المناظر ونسجها ، وقد احتاج المجددون من المؤلفين إلى أمر في المرتبة الأولى من الاعتبار ، وهو الخبرة بالتركيب المسرحى الدقيق ، في عصر انتشرت فيه آثار أساليب الملاهى المفجعة السابقة ، ولم يمكنهم من إتمام تدريبيهم في هذا الميدان إلا مسرحية من مسرحيات القصاص .

وهكذا أعد المسرح لظهور - (شكسبير) . وقد عجز الكاتب الشاب في طور نشأته عن تبين السبيل الذى ارتاده فيما بعد - كما حدث له في ميدان الملهاة - واقتصر اهتمامه في مسرحية (ريتشارد الثالث) على الإنسان الأعلى على طريقة (مارلو) ، فالبطل في هذه المسرحية - كبطل (يهودى مالطة) - شرير ، وطموح كتيemorلنك . وسار المؤلف في خضم الفزع والدم في مسرحية (تيتوس أندرونيكوس Titus Andronicus ١٥٩٤) ثم انتقل انتقالا مفاجئا غريبا إلى (روميو وجوليت Romeo & Juliet ١٥٩٥) التى حلت في مآسيه محل مسرحية (جهد الحب الضائع Love's Labour's Lost) بين ملاهيه ، إذ تنبع من روح الشباب ، وتتنزع نشوتها الغنائية اللون المفجع من

قصة رومانسية تثير الشفقة ، وإنما غابت من فصولها تلك السمة التي بعثت الحياة في مسرحيتي (الملك لير King Lear) و (هاملت Hamlet) . على أننا نجد بينها وبين قصص الموضوعات التي انتشرت في ملاهى شكسبير الأخرى صلة ، وقد دفع الحوادث في مجال من القدر أو الطالع السيء ، وحملنا - بفضل قوة تعبيره الشعري إلى الأمام - على محمل الألفاظ المندفعة ، إلا أن تأثيرهما النهائي العام خال من ذلك الإحساس الذي يعذب النفوس ؛ إذ أنها من التأمل في أبعد المآسى غورا .

وربما بدا مقدار تقدمه في مجال الإحساس المفجع العميق في مأساة (ريتشارد الثاني) ، وهى مسرحية لا تحدث بسبب الطوابع الخارجية ، وإنما تنبع من باطن البطل ، ومن ذلك العيب الذى يدفعه إلى الهاوية ، وتنجم عن الصلة القومية المباشرة بينه وبين الأحوال التى يجد نفسه فيها . وشخصيته لا تثير الاحتقار أبدا ، وإنما يعود هلاكه إلى ما اتصف به من صفات ربما أثارت إعجابنا به ، وفيما عدا هذا فقد أطلق ضعفه وارتباطه بالظروف من حوله قوى الشر ، فاحتوته واحتوت بلاده ، وهكذا سجل في هذه المسرحية معالم امتازت بها مآسيه المتأخرة ، ولم تظهر في (روميو وجوليت) وإنما بدت هنا في صورة غامضة ناقصة التعبير .

وامتازت فكرة المأساة بالوضوح والصورة بالدقة في مأساة (هاملت Hamlet ١٦٠١) وقد عثر شكسبير فيها على ما كان ينشده ، وأفلح فجمع العناصر المتنوعة التى انحدرت إليه من سابقه في وحدة منسجمة ، وكانت بينها وبين مأساة القصص عند (كيد) صلة تامة ، بل من المحتمل أن الصورة الأولى لمسرحية (هاملت) قد خطها قلم (كيد) . ولما رلو بعض الفضل في إعجابنا بشخصية هذا الأمير . ويوجد شبه في ناحية من النواحي

بين هاملت وبين مسرحية (إفريان) . أما من الناحية العامة ، فينطبق عليها التعريف الأول للمأساة بلا عناء .

ولم تتل مسرحية من مسرحيات شكسبير ما نالته هذه المسرحية من الشهرة ، ويرجع تأثيرها العالمى إلى الطريقة التى جمع بها المؤلف المبدع بين قصة ذات ظروف خاصة ، وبين صفات ذات أهمية عامة دائمة . وقد رأى عصر بعد عصر صورته وقد انعكست فى بطل هذه المسرحية ؛ إذ وضع شكسبير يده وهو يحلل هذه الشخصية الرئيسية على سمات إنسانية واسعة الانتشار ، ونتج عن هذا قيام لغز غريب ، ما بين إعجابنا بهاملت - الذى اجتمعت فيه خصال رجل البلاط والعالم والجندي والرجل الصالح كلا الصلاحية للقيام بأعباء الملك - وبين إحساسنا أن هاملت يمثل الإنسان العادى ، وفى شخصيته بعض ما فى نفوسنا .

وهذا هو مجال التأثير الذى لم يصل إليه (لوبى دى فينجا) ولا (كالدرون) عادة ، فقد اختفت من ملامح أبطالهما المعالم الأساسية الدائمة ، وبدت المعالم العارضة غير الأساسية .

وانتهج شكسبير فى مسرحية (عطيل ١٦٠٤ Othello) إلى تصوير موضوع مختلف فى بابيه بعض الشيء ، وبينما كانت مسرحية هاملت مسرحية رومانسية - لسعة أفقها فى الحقيقة - امتاز بناء (عطيل) المحكم بالبساطة الكلاسية . وبينما نجد بطل (هاملت) أميراً ، ننتقل إلى عالم زاد فيه المعالم العادية وميدانها هو (البندقية) الجمهورية ، ويظهر بطلها ، قائد جيوش (الدوج) أمامنا أساساً فى دائرة حياته العائلية ، ومع ما كان لهذه المسرحية من قوة التأثير ، إلا أنها أتت دون (هاملت) ، مرتبة ، وما كان بوسع أحد غير شكسبير أن يخلق (هاملت) ، أما (عطيل) فقد أبرزت قدرة الشاعر

على تصوير العاطفة الشاعرية وكان من الممكن أن يبتكرها أحد غيره ،
وسير الحوادث فيها أقل شأنا ، وغاب عنها عنصر الغموض .

ثم نعود إلى مسرحية (الملك لير ١٦٠٥ - ١٦٠٦ King Lear) عودة ،
عاصفة إلى عالم فلسفى روحانى مرتفع . وربما كانت محاسنها التمثيلية دون
محاسن (عطيل) ، ولكن جلال الإبداع ، وقوة العاطفة فيها تدفعها لارتداد
أسمى القمم والذرى . وقد وصفت هذه المسرحية بأنها كونية ، وفى ذلك
إنصاف لها ، ففى « عطيل » ترى قوة الشر ممثلة فى فرد بشرى واحد ، فهى
مجسمة فى (باجو) أما فى « الملك لير » ، فكأن الطبيعة كلها قد طفحت قتام
الجحيم ، نرى غضب السموات يتعارض بصورة بارزة للعيان مع ما يبدو
من سخرية الطبيعة فى صفاء سماء إيطاليا التى ظللت عطيل وديدمونه .

وتصور هذه المأساة خصائص امتياز شكسبير خيرا من أية مأساة أخرى ،
ومن اليسير أن نقضى أثر مصادرها السطحية ، ففى موضوعها صلات شبه
بالموضوعات الشائعة من قبل فى الملاحى المفجعة والمسرحيات التاريخية ،
وفيهما ذلك التصوير الجرىء المتوهج للشخصيات الذى نجده فى مسرحيات
« مارلو » ، ولا تنقصها الدسائس القائمة التى اختص بها مسرح « كيد »
وتبدو فى بنائها وأفكارها العامة ملامح المسرحية الدينية والأخلاقية للعصور
الوسيطة ، ومع هذا كله فقد اختلفت مسرحية « الملك لير » عنها جميعا ،
ففيهما صور مخلوق جديد من قوى عديدة اندمجت فى قوة واحدة ، ولم تطمح
مسرحية مفجعة أخرى إلى تصوير هذا القدر العظيم فى مجرى حوادثها ،
ولئن قل ما يعتبر مسرحيا بالمعنى الضيق عما وجد فى عطيل ، فلأنما يعود
السبب إلى إدراك شكسبير نهاية طاقة المسرح ، وقد اتكأ على حدود دار
(جلوب) فأخذت تئن وتنشق .

وتذكرنا إشارتنا إلى دار (جلوب) بأن هذه المسرحية مختلفة عن مسرحيات (شكسبير) الأخرى كلها ، إذ يلزم تمثيلها تبعاً لحاجات المسرح الذى كتبت لتمثل فيه . ومن المؤكد أن مشاهدة ما فيها من آراء لا تحد . وقد انحدرت إلى أفق المناظر التافهة على الستائر - لكفيل بالقضاء على الفكرة التى تمثلها قضاء مبرما . وإنما طلب (شكسبير) جمهوره بأقصى ما استطاع خياله ، وتعترض كل محاولة لتقييد الصور المحيطة بالشخصيات بالقيود المصطنعة ما فى التعبير الشعري من سحر ، بل تقضى عليه ، ولو مثل منظر العاصفة على منصة عالية ، فإنه يبلغ أقصى غايات التأثير ، أما إذا وضع وراء لير المكتهل النظر مرسوم ، فإن صورته تبدو مصطنعة ، وكلماته مجرد ثثرة ، وقد يجتاز مثل هذه الصعوبات ، ويتنصر عليها ، ولكن فى هذه الحالة يكون قد وصل إلى ذلك بمجهوده الشخصى فحسب .

ونشرف على خاتمة هذه السلسلة الرائعة من المسرحيات المفجعة بمسرحية (ماكبث ١٦٠٣ - ١٦٠٦ Macbeth) وفيها نطالع مسرحية ذات أفق كونى مرة أخرى ، وكادت صورتها أن تتم صقلا . وفيها صور شكسبير الشر الذى يحتاج الكون ، ويلتهم ما يعترض مجراه الرهيب ويدمره ، تصويراً عرضه من قبل فى مسرحية (يوليوس قيصر ١٥٩٩ Julius Caesar) ، ولكنه لم يطلق العنان بحيث تتطور الفكرة فيها ، وربما عاد معظم السبب إلى ما ينتظره المؤلف من معرفة المشاهد لظروف مثل هذه القصة المشهورة ، ولكن بعض السبب يعود أيضاً إلى المادة التاريخية التى لم تحتل تكييف الموضوع الأصيل بواسطة الكاتب المسرحى ، وكانت النتيجة ظهور قطعة مسرحية قوية الأثر ، وإن لم تكن عميقة المدلول .

وقد أتيج لشكسبير أن يسير كما طلب له الأمر فى (ماكبث) ، أجل :

كان موضوع المسرحية تاريخيا ولكنه تاريخ مبهم ، وكان من غير المتوقع أن يعرف الجمهور كثيرا عن حوادث التاريخ الأسكتلندي التي كادت أن تكون أسطورية ، فأتسع المجال له لخلق ما يصلح من الشخصيات والحوادث ، وليكشف عن الفكرة الكبرى التي دعت إلى ابتكار المأساة . وكانت هذه الفكرة الكبرى هي إطلاق العنان لظهور الشر بجريمة فرد ، يليها تتبع مجراه العاصف وهو يدمر ، حتى يقضى الشر على صاحبه ، وقد ترك وراءه عالما خربا مدمرا ، وإنما زاد رصيده من التجربة بعد ذلك . ونرى شخصيات هذه المسرحية الرئيسية رائعة في عرضها أمانا - على أن الموضوع - أكثر من الشخصيات - هو الذى يستولى على خيالنا ، ويحرك عواطفنا ، وقد أثبت (دى كوينسى De Quincey) - في عبارات بارعة - أن اختصاص هذه المسرحية هو الجحيم ، حيث تكتسب قلعة (ماكبث) القائمة ، وأبوابها الهائلة - التي تحجب عالم البشر - مدلولاً رمزياً فهو يقول :

« إن تفسير أى عمل متجه إلى ناحية ، وقياسه ليفهم بتقدير الاستجابة له . ولنطبق هذه القاعدة على قضية (ماكبث) ، نجد أن اعتزال القلب البشرى ، وبروز القلب الشيطاني قد احتاجا إلى شيء ملموس لتصويره وتغييره ، فأقامت أمامنا دنيا أخرى ، وخرج القتلة من دائرة الكائنات الإنسانية وأهدافها ورغباتها ، وتبدلت شخصياتهم فزالت صفات الأنثى عن ليدى ماكبث ، ونسى (ماكبث) إنه وليد امرأة ، وتحول كلاهما إلى صورة شيطانية ، ثم انحسر القناع وانكشف عالم الأبالسة ، فكيف يصور هذا العالم ليدى ملموسا ، وليملاً الفراغ عالم جديد ؟ لابد من اختفاء هذا العالم بعض الوقت ، ويجب عزل القتلة والقتل ، ويحجزون في هوة سحيقة لا يدرك لها قرار ويباعد بينهم وبين مجرى الحوادث المألوفة المتتابة للناس ،

ولزم إحكام إغلاق هذا العالم ، وعزله في مكان بعيد ، فتشعر بأن عالم الحياة المألوفة قد وقف فجأة ، ودفع إلى النوم والتعاس ، وأرغم على التسليم والمهادنة الرهيبة ، وكان من الواجب أن ينعدم الزمن ، وتمحى علاقاته مع الأشياء في العالم الخارجي ، وأن تمضى الأمور تسحب نفسها بنفسها في عزلة بعيدة ، وتقف العاطفة الدنيوية ، ولما ارتكب الجريمة ، وأتم الظلام رسالته ، مضى عالم الظلام كأنه حفل في سحاب ، وتترامى إلى مسامعنا أصوات الطرق على الباب الكبير ، معلنة أن رد الفعل قد بدا ، وأن دور الأداة البشرية قد عاد محل أداة الشيطان ، وبدأت الحياة تنبض من جديد ، وحين تعود الحوادث الجارية في العالم الذى نحيا فيه أول الأمر ، نحس إحساسا عميقا بالفترة الرهيبة التى توقفت فيها مجرى الحوادث .

ويصور هذا التعليق على (ماكبث) ذلك البؤس الشاسع بين (شكسبير) من ناحية وبين « كالدرون » و « لوبى دى فيجا » من ناحية أخرى ، فقد كان الأخيران كاتبين بارعين ، أسلس القلم لهما القياد ، ولكن لم يحمل أثر من آثارهما ، - وينطبق هذا على مسرحيات الأوتوس الفلسفية في فكرتها - أية ميزة جديرة بالاعتبار على النحو الذى بدا في « ماكبث » فأراء الكاتبين قريية الغور ، يصلح تفسيرها بعبارات فكرية ، أما تحليل (شكسبير) فيحتاج إلى إعمال الخيال ، وتفشل الألفاظ التى يعبر الفكر بها عن بيان معانيها .

وقد حقق « شكسبير » هذا التأثير الأخير باستغلال ما اتسع له المسرح من الحيل التى تتراوح بين الحركة الجسمية للممثلين على المسرح ، وبين أكثر الصور الشعرية دقة . فتناول مثلا في مسرحية (انطونى وكليوباترة ١٦٠٦ Antony & Cleopatra) قصة عاطفة رائدة سبق أن رواها المؤرخون وكتاب المسرحيات مرارا ، ولكنه صبغها بألوانه الخاصة حين تناولها قلمه ،

بل ربها عجز بنفسه عن انتزاع المجال المفجع القوى الذى يضارع مجال
(هاملت) أو (ماكبت) من مادة هذه المسرحية ، ومع هذا ، تثير تفكيرنا بما
انتشر فيها من أخيلة تبلغها آماذ لا نهائية ، فصورت عالما فسيحا عرض
هوى جنسيا مدمرا يفيض بألوانه الإنسانية ، ولكنه أضفى عليها آماذا
متفوقة على الآماذ الإنسانية ، وقد حول الحادثة الزمنية فى هذه المسرحية إلى
حادثة أبدية .

الفصل الثالث

المأساة والملهاة في أوائل القرن السابع عشر المسرح في تغير

في الوقت الذي اعتزل (شكسبير) المسرح بدأت صورة المسرح تتغير ، فقد انتقل (جيمس السادس James VI) الأسكتلندي إلى الجنوب عام ١٦٠٣ ، واعتلى العرش الذي خلا بعد وفاة الملكة « إليزابيث » وسرعان ما حل البذخ والإسراف على تصوير المناظر في عهده محل تقتير الملكة السابقة ، ذلك التقتير الذي وقف حائلا دون تطور مسرحيات البلاط تطورا تاما في القرن السادس عشر ، وسرعان ما توفر للتمثيل الاستعراضى (Masque) مكانة هامة بتوجيه مهندس الرسوم (إنيجو جونز Inigo Jones) .

وكانت هذه المسرحيات الاستعراضية تهتم للمظهر أكثر مما تهتم للفكر شأنها في ذلك شأن الفواصل (Intermezzi) الإيطالية ، والأوبرا التي ظهرت من بعد في إيطاليا . ولا ريب أنه عنى بتأليف هذا النوع من المسرحيات عناية كبيرة ، ولم يكف كاتب واحد على الأقل هو (بن جونسون Ben Jonson) عن المناداة بأن للشعر المكان الأول فيها . وكتب (جون ملتون John Milton) أثرا أدبيا رقيقا في فنه ، في مسرحية (كوموس Comus ١٦٣٤) الإستعراضية ، ولكن متعة العيون هي أساس هذا النوع

من المسرحيات ، ولما اجتمع رجال الحاشية في (هرايتهول) ليشاهدوا أحد المناظر الاستعراضية ، نسوا الألفاظ وسط المناظر الفاتنة ، والملابس الزاهية ، والأضواء المتلألئة التي نثرها (أنيجو جونز) ومساعدوه على المسرح .

وإننا لنجد في نصوص المسرحيات الاستعراضية المطبوعة الكثير مما يعجبنا بجماله ، ففيها أبيات من الشعر تدعو للتغنى وتخيلات رقيقة ، وعبارات ساحرة الصياغة ، ولكتنا - فيما عدا مسرحية (كوموس) وحدها - لا نجد مسرحية واحدة تمتاز بقيمة حقيقية سواء في ذلك مسرحية الظلام الاستعراضية ١٦٠٥ (Masque of Blackess) ولا تلك المسرحيات المنمقة التي ظهرت في عهد (شارل الأول) والتي بلغت ذروتها في قطعة (سالماسيدا سبوليا ١٦٣٩ - ١٦٤٠ Salmacidla Spolia) التي وضعها (سير وليام دافنانت Sir William D'avenant) وقد يكون من الطريف عرض إحدى هذه المسرحيات الاستعراضية في مناسبة من المناسبات ، ولكن هذه الطرافة لا تتجاوز الناحية التاريخية ، والفضول الفني .

ولكن الظاهرة الهامة في تطور مسرحيات البلاط الاستعراضية هو ما أحدثته من تغيير في شكل دور المسرح العامة ، فقد نقل (أنيجو جونز) استعمال المناظر التي تخيل للمشاهد الأبعاد من إيطاليا إلى (هرايتهول) ونقل معها وضع مسرح أمامي ، وأجنحة وستائر خلفية ، واستعمال « آلات » وأدوات الإضاءة الداخلية ، وكان تحديداً هائلاً جارفاً جذاباً ، حتى أنه لا بد أن يؤثر خارجه ، ونستطيع أن نتبع التطور في الجمهور الذي كان يقبل على المسارح أثناء القرن السابع عشر ، فنلاحظ اختفاء الطبقات التي مالت إلى اعتناق آراء المتطرفين في الدين ونعني بهم « البيوريتان » « أي المتطهرين » ، وزيادة الإقبال على المسارح من الفرسان ، وسيطرتهم عليها فبعد أن كانت

المسارح فى سنة ١٥٩٠ تسلىة شعبية حققة ، تجتذب كل الطبقات الاجتماعية، صارت فى سنة ١٦٤٠ تسلىة رجال البلاط وحدهم تقريباً . وهكذا كان المشاهدون الذين يتلهون بالمسرحيات الاستعراضية فى (هرايتهل) قد يؤلفون القسم الأكبر من الجمهور الذى يشغل دور التمثيل العامة ، ولما كان هذا ما حدث فىكون الغريب إذن ألا يبدلوا الجهد ، أو يوحوا للمسرح باستقبال تلك التأثيرات التى ألفوها فى البلاط .

ويفسد هذا الموقف انتقال المسرح المكشوف إلى مسرح مغطى فى الأعوام الأولى من القرن السابع عشر بصورة عامة ، فلم تأت سنة ١٦٠٨ حتى كانت فرقة شكسبير تحتل مسرح (بلاك فرايزر) المغطى وتعتبره المكان الشئوى للفرقة ، وحوالى عام ١٦١٧ أقيم مسرح (فينكس Phanix) فى حى (درورى لين) وحوالى عام ١٦٣٩ شيدت مسرح (سالسبورى كورت Salisbury Court) كذلك ، وكانت هذه مسارح نموذجية فى عصر شارل الأول ، وشق المنظر طريقه إليها على سبيل التجربة أول الأمر ، ثم اتضح أن منصة التمثيل المكشوفة البسيطة التى عرفها شكسبير تأخذ طريقها إلى الزوال سريعاً

مأساة الحياة المنزلية ، والمأساة المفزعة

كان من المؤكد أن تظهر أنواع مسرحية جديدة فى هذه الظروف المتغيرة ، على أن التطور كان تطوراً بطيئاً ، وظلت المميزات التى يمكن أن نسميها «المميزات الإليزابثية» محتفظة بطابعها حتى فى عهد (جيمس الأول) أمدا طويلا ، ومن هذه الصفات صفتان تسترعيان النظر خاصة .

ففى نحو سنة ١٥٩٠ شهد عالم المسرح تمثيل مسرحية (آردن فيفر

شام (Arden of Feversham) ولا تصور هذه المسرحية سقوط مملكة ، وإنما تقص قصة مقتل (السيد آردن) بيد زوجته أليس Alice وقد كانت بمنأى تام عن أسس المسرحية الكلاسية ، على أن هذا التطور المسرحى كان أمراً طبيعياً فى ظروف المسرح الرومانى ، وظهرت مسرحية (طيب يداوى شرفه) فى إسبانيا فى ظروف مشابهة ، ومع أنها تدور فى مجال البلاط ، وتصور أشخاصا من الأشراف إلا أن لحمة المناظر المفجعة قائمة على ظروف عادية منزلية ، وأساسها هو الأساس الذى ألهم الكاتب الإليزابيثى المجهول ليكتب مأساة عن مشاعر أهل الطبقة الوسطى . وهكذا أتت المسرحية الواقعية وليدة الحماس والانطلاق الرومانى .

ولم يرتفع شأن مسرحية من هذا النوع فى انجلترا إلا فى مسرحية (عطيل) وقد ابتعدت هذه المأساة عن المنظر العائلى الحقيقى ، واستغلت مكاناً يصور مجد البندقية ، وحرب المشرق ، ومع هذا امتازت المسرحيات التى تصور شخصيات شعبية بطرافة لا جدال فيها فى استعراضنا للفن المسرحى فى باكورة القرن السابع عشر ، وتدل السجلات المتنوعة على أن كثيراً من المسرحيات المنزلية قد اندثر حتما ، وما بقى منها لم يكن خيراً ، ففى (مأساة فى يوركشير ١٦٠٦ Yorkshire Tragedy) بريق عبقرية خاطف ، وصور مقتل (السيد جورج ساندز التاجر بلندن) فى مسرحية (إنذار للحسنات طبع عام ١٥٩٩ A Warning for fair women) وقد صودرت مسرحية (مأساتان مفجعتان . طبع عام ١٦٠٩ Two Lamentble Tragedies) عدة جرائم مشابهة ، وقد حوت ألوانا واقعية ألهمت الطبقة الوسطى ، وحت ما امتاز به هذا النوع من التأليف من صفات أخلاقية مثيرة .

وتشبع معظم مؤلفات كاتيين فى ذلك العصر بمجال الطبقة

الوسطى ، وهما (توماس ذكر Thomas Dekker) و (توماس هيوود Tomas Heywood) وقد أضافا إلى توصير جرائم القتل عنصراً يشير مؤكداً نحو اتجاه مسرحيات تعقد في العصور التالية . وقد افتتح الكاتب الأخير حياته العملية بكتابة مسرحية عنوانها رومانسى غريب : (أربع فتيان من لندن ١٥٩٢ The Four Prentices of London) وقد أخرج عشرات من المسرحيات المتنوعة التي اقتبست موضوعات تاريخية وأسطورية أثناء حياته العملية الطويلة في المسرح ، وامتازت منها مسرحيتان عن الحياة المنزلية ، أما الأولى منها فهي « امرأة قضت عليها الرأفة ١٦٠٣ Awoman Killed With Kindness » والثانية هي (« المسافر الإنجليزي ١٦٢٧-The English Traveller) وتدور حوادث المسرحية الأولى حول سيدثرى سعيد بزواجه يدعى (فرانكفورد Farnkford) أكرم وفادة صديقه (وندول Wendol) ، وقد خان الصديق صديقه ولم يدع لشكوكه في زوجته سيلاً ، ثم يرتاب حين يرقبهما إلى أن يقطع الشك باليقين . وفي هذا الموقف - في الموضوع المتطور - يسلك (هيوود) سلوكاً مبتكراً ، فحين يجد العاشقين متعانقين لا يقتلها مع تلبسها بالإثم ، وإنما يمسك عن الثأر ، ويتمنى بحرارة وإخلاص في عبارات متهدجة لو جهل ما ارتكبته زوجته من إثم قاتلاً :

يا إلهي ، يا إلهي ، لو أمكن

ألا يكون ما كان ، فتعيد الأمس ،

ويؤخر الزمن ساعته الرملية السريعة ،

ويكف عن ذكر الأيام ، ويكفر عن هذه الساعات ،

ولو أن الشمس تشرق من المغرب وتعود بمركبها القهقري ،

وتأخذ من سجل الزمن عدداً من الدقائق ،

حتى تسترد كل مافات من فصول السنة ،
وما مضى من دقائق ، وما حدث خلالها من أحداث ،
إلى أول آثامها فاستعيدها ،
طاهرة كالملائكة بين ذراعى ،
ولكن هيهات ! إننى أتمنى المستحيل ،
وألقى بأمانى فيها وراء القمر .

ويأمر بإرسالها إلى دار مجاورة عقاباً لها على إثمها ، وهناك يعنى بأمرها ،
ولكنه قرر ألا تراه ، وألا ترى أولاده مرة أخرى ؛ على أن ضمير الزوجة لم
يسمح لها بأن تظل على قيد الحياة ، بل نال منها الذبول - بالتدريج - وحينما
تحضرها الوفاة يأتى زوجها ليراها ، وينادىها بألقاب الزوجة والأم ويودعها
هذا الوداع الحزين :

أرد إليك هذين الإسمين الأخيرين
وأقبلك قبلة الزواج من جديد

وكانت قدرة هذا الكاتب المكثار - وإن لم يكن كاتباً ممتازاً - على تصوير
مثل هذا المنظر شاهداً على قوة المسرح الإليزابيثى .

وقد أضعف مسرحية (المسافر الإنجليزى) مما بها من موضوع ثانوى
كوميدي ولكن مجالها مشابه للمسرحية السابقة من بعض الوجوه . وبطل
المسرحية هو (جيرالد دين Geraldine) الثرى ، وحين يثوب من سفره خارج
البلاد يقابل فتاة أحبها فى صباه ، ولكنها صارت اليوم زوجة
(وينكوت Wincott) الكهل ، ويشعر بأنه يحمل لها حبا مبرحاً ، ولكن
خلقه الطيب يحول بينه وبين النيل من زوجها ، ويقسم أن يظل عفيفاً فى

موقف عاطفى غريب ، ولكنها تواعدا على الزواج بعد أن يتوفى الزوج الكهل ، ويدمج (هيود) فى موضوعه فى هذه المسرحية حلا مبتكراً ، كما فعل فى مسرحية (امرأة قضت عليها الرأفة) فيكشف (جيرالدين) بالصدفة أن الفتاة التى أغرم بها تحنون عهده مع فتى من فتيان العصر يدعى (دلافيل Delavile) ، ويثور ناثره كزوج طعين ، ولكنه يأبى كما فعل (فرانكفورد) أن ينتقم لنفسه انتقاماً بسفك الدماء ، أما الفتاة فتموت خجلاً ، وقد قضى عليها ما لمست من أخلاقه النبيلة .

ويشبه (توماس دكر) (هيود) بعض الشئ ، فقد ألف عدداً كبيراً من المسرحيات التى حوت ألواناً من حياة الطبقة الوسطى مثله ، ولكنها تمتاز بميزة شاعرية رومانسية ، وفى مسرحية (فورتوناتوس الكهل Old Fortunatos ١٥٩٩) مناظر أسطورية غريبة ، وتتوالى فيها حوادث عجيبة تتخللها ، وتتألق فيها مقطوعات من الشعر الموسيقى ، وتصور مسرحية (عطلة الإسكافى The Shoemakers Holiday) التى أخرجت فى ذلك العام حياة رجال الأسفار ومساعدتهم فى لندن فى أواخر عهد إليزابيث ، تصويراً لاذعاً . وتبين هاتان المسرحيتان ما كان لأسلوبه من أفق واسع ، ذلك الأسلوب الذى دفعه إلى كتابة قطعة ساخرة لم تخل من تأثير قوى ، وهى (ساتير وماستكس Satiromastix ١٦٠١) ، ودفعه إلى الاستفادة من المسرحية الدينية الأخلاقية فى (عاهرة بابل The whore of Ba ١٦٠٥ by Ion) وإلى تصوير المناظر العامة فى الحياة المعاصرة فى مؤلفاته (نحو الغرب Westward Ho ١٦٠٤) و (نحو الشمال Northward Ho ١٦٠٥) . وقد اشترك معه آخرون فى كتابة هذه المسرحيات ، كما حدث فى مسرحية (العاهرة الأمينة ١٦٠٤ - The Honest Whore ١٦٠٥) وهى مسرحية تقع فى قسمين ، كتبها

بالإشتراك مع (توماس مدلتون Thomas Middleton) وشابهت المسرحية الأخيرة غيرها من مسرحيات العصر ، وجمعت بين موضوع الدسائس وبين القصة الشعبية المستمدة من الحياة الشائعة ، أما العاهرة التى أشار العنوان إليها فتسمى (بلافرونت Bellafront) التى تهوى (هيبوليتو Hippolito) وقد أعلنت « أنها ستظل عاهرة وفية له صداقة فى حبه وحده ، دون غيره » ، على أن الرجل الذى قصرت هواها عليه نبذها غاضبا ، وفى الحلقة الثانية من المسرحية يتغير الموقف ، ويرجوها هيبوليتو أن تعود إليه مرة أخرى عشيقة له ، ولكنها تخيب رجاءه بعد أن غيرتها عليه عباراته الأولى . ومع أن هذه المسرحية لا ينطبق عليها اتجاه المسرحيات المنزلية انطباقا دقيقا ، إلا أن هذا الجزء من الحوادث يبين أنه تأثر تأثرا جزئيا على الأقل بالمآسى وبالملاهى المفجعة الواقعية فى عصره .

وعلى العموم فقد اختفت هذه النزعة من حياة الطبقة الوسطى بسرعة لما استحدث فى المسرح من أحوال جديدة أخذت تؤثر فيه . واقتصر على المسرح المفجع على عرض المناظر المربعة بالتدريج ، ولقيت دسائس البلاط من جمهور المتصلين بالبلاط قبولا فاق قبولهم لمسائل العائلة ، وزاد اهتمام الناس بموضوع الانتقام ، الذى حاز انتباههم فى عصر « إليزابيث » ، وحلت العواطف الغريبة المعذبة محل تلك العواطف الجريئة التى صورها المسرح السالف .

وظهرت حلقة من كتاب المسرح مثل « جورج تشابان » ، « وفيليب ماسنجر » ، « وتوماس مدلتون » تصل بين القديم والجديد ، واشتهر الكاتب الأول بالمآسى التاريخية التى تعتمد على مادة فلسفية ، ولكنه لم يبلغ الذروة إذ كان تعبيره غير متنوع ، وفشل فى خلق وحدة متطورة فى مادة متنوعة ،

وكأننا حين نستمع لعباراته نستمع لعبارات « مارلو » الجريئة القوية ولكن بعد أن غاب عنها التناسق ، ونشهد صورة عاطفة ، ولكن بعد أن نال منها التصنع ، ونشهد مناظر عقلية في محتوياتها ، ولكنها ليست مسرحية ، ونلمح في مسرحيته (بوسى دامبوا ١٦٠٤ Bussy D'Ampois) ملامح قوية ، كما نلمح في الجزأين من مسرحية (شارلز ، دوق بيرون ١٦٠٨ Charles, Duke of Byron) لمحات من البصيرة الصادقة النفاذه ، ونشهد في مسرحية (وتشابوت أدميرال فرنسا ١٦١٣ Chapot Ad-miral of France) محاولة لتصوير بطل كامل الفضيلة ، ولكن لا تترك واحدة من هذه المسرحيات أثرا واضحا ، وتزدحم المنصة بشخصيات لالزوم لها ، ولا نشعر بسيطرة (تشابان) على أفكاره تماما ، وتجلت في مسرحيات ماسنجر تلك النزعة للخطابة التي تجلت في مسرحيات تشابان ، وزادت عنده الألوان الزاهية التي أخذها (دريدن) على مسرحية (بسى دامبوا) وعرضت في ألوان اشتد صخبها ، وقد اشترك مع (ذكر) في تسجيل مسرحية (الشهيذة العذراء ١٦٢٠ The Virgin Martyr) ، وعاونه مندفا بما شاع من حب المناظر والمثيرات ، ويدور الموضوع الرئيسى حول قصة وفاء (دوريثا Dorothea) تلك الفتاة المسيحية ، وأحاطها بسلسلة ملونة من العجائب ، مثل (هارباكس Harpax) ذلك الشيطان المخيف ، و(أنجلو Angelo) الملائكى . وقد بلغ القمة في تصوير مناظر التعذيب المؤلم ، وتقابلها وتقابل نظائرها من الشهداء في النهاية . ويوجد تشابه قوى بين هذه المسرحية وبين مسرحية (دولكيتيوس Dulcitus) الصغيرة المبسطة التي وضعتها (هروتزويدا) في مزجها بين التهريج ، والاهتمام بتصوير الاستبداد الوثنى .

وعاب مسرحيات ماسنجر المفجعة ماسادها من نزعة خطابية ورعب

ومثيرات ، وفي سبيل إحداث التأثير والتصنع ضحى بتصوير الشخصيات، وأحل المناقشات محل السطور التى تكشف عن النفوس .
وتفويض مسرحية (دوق ميلان - طبعة ١٦٣٣ - Duke of Milan)
بالمفاجآت والحوادث المربعة الحادة ، وقد انتفت منها العاطفة المحورية
الموجهة التى تجعلنا نهتم بها كوحدة ، وإنما تتوالى المناظر المثيرة واحدة إثر
الأخرى ، ويدور موضوع مسرحية (المبارزة غير الطبيعية ١٦٢٠ - The Un-
oatural Combat) حول الزنا بالمحارم وحول القتل ، وقد صورت مسرحية
(الممثل الرومانى ١٦٢٦ The Roman Actor) مناظر التعذيب والإيلام
تصويراً سافراً .

وأنتج (توماس مدلتون) إنتاجاً قيم ، وصور مجالا قائما تخللته لمحات
من النور ، وامتاز بتركيز عاطفى أسر ، وصور الفرع الشديد الفج كما فى
مسرحية (الساحرة ١٦١٦ The Witch) وإنما امتازت كتابته الأخيرة بجدة
بعث الحياة فيها ، وبينما فشل (تشابان ومانسجر) فى السيطرة على
موضوعاتها ولكنه مركز فى قوة وتمكن من الغاية ، ويذكرنا أسلوبه بأسلوب
(شكسبير) ويظل قيام العواطف مسرحيته و (النساء يحذرن النساء ١٦٢٠
Women beware women) وصور فيها علاقة زواج محرم بين (هيبوليتو)
وابنة أخته (إيزابيلا Isapella) ، وصور فى موضوع آخر كيف أغرى (دوق
فلورنس) العاشق زوجة (ليانتيو Leantio) على الخيانة ، وفى نهاية المسرحية
يموت ليانتيو ، فى مبارزة ، ويموت (هيبوليتو) و (إيزابيلا) و (الدوق) و
بيانكا جميعا أثناء رقصة تنكرية تعرض على طريقة (المأساة الإسبانية) ،
ويتجلى فى هذه المسرحية مدى المبالغة فى الإثارة ، وإنما توجد فى ثنايا المناظر
المتتابعة قوة كراهية تحدث ألما نفسية ؛ أما مسرحية (المتقلب ١٦٢٢ The
Changeling) فهى أعمق منها أثرا ، وقد اشترك فيها (وليم رولى William

Rowley مع (مدلتون) وتشبه مسرحية (ماكبيث) إذ تصور الشر الذي يلد
شرا ، فقد عشقت (بياتريس جوانا Beatrice Joanna) (السرمر Alser-
mo) ، واستأجرت شريفا مفلسا يدعى (دى فلورس De Flores) ليقتل
الرجل الذى اختاره أبوها زوجا لها ، وكان (دى فلوريس) يشتهيها دون أن
تعلم ، ويوافق على القيام بالعمل بسرور ، وبعد إنجازه يعود مطالبا بجزائه
، فتعرض عليه مالا ، ولكنها تكتشف أنه يريد لها دون المال ، وفي منظر
رائع المبني صور مدلتون المرأة الأرستقراطية الأبية التى اندفعت مع هواها ،
ويداها أنها تستطيع أن تقود هذا المخلوق التافه ، فتحس بالتدريج بالحقيقة
المفزعة ، وتصرخ فى استنكار :

« كيف ؟ من المحال أن تبلغ هذا القدر من الشر ،

وتنطوى على هذه القسوة الخبيثة

فتجعل موته ثمنا لمقتل شرفي

إن حديثك لجرىء ، وخبيث

ولا أدري كيف أغضى عنه

وأقابله بنوع من الأدب » .

وأخرس عبارتها الأمرة التى بدأت تتهدد تأثير خوف مضطرب غمرها ،

حين يقول :

« إنك تنسين من أنت

إنك امرأة غمست فى الدماء ، ثم تتحدثين عن الأدب ! »

وحين تذكر له « الفرق الذى وضعه الخالق بين دمائك ودمائى » يجيبها

محتقرا بقوله :

« انظري إلى ضميرك وطالعتني فيه »

إنه كتاب صادق ، وستجدين فيه أنني ند لك »

فقد سارت « أسيرة الإثم » كما قال ، ولن يتركها الإثم في راحة ، وإنما يسير بها بلا رفق حتى يقتلها .

وظهرت بعض هذه الخصائص في مسرحية (مأساة الفتاة ١٦١١ The maids Tragedy) التي ألفها (بومونت Beaumont وفلتشر Fletcher) وهما من كتاب المسرحيات الذين سنعود إلى ذكرهم فيما بعد في معرض الملهاة المفجعة . وقد حقق المؤلفات هدفها بتصوير موضوع بسيط ، ولا يوجد في المسرحية موضوع أساسى يصور معالم الحوادث ، وإنما تصور الشخصيات بعبارات جريئة حبة ، فتزف (إيفادين Ivadine) عشيقه الملك بأمر ملكى إلى (آمنتور Amintor) . وبعد أن يتزوجها تخبره بعلاقتها مع الملك ببرود ، فيثور غاضبا ، ولكنه ما كان ليرفع يدا على مليكه ، ويلاحقها لومه ولوم صاحبه (ملانتيوس Melantius) فتعد عدتها للقضاء على عشيقها الملك ، وتوقعه في فراشه وتطعنه وكانت تنتظر من (آمنتور) أن يمتدح فعلها ، فوجدت أنه قد ملأه الرعب منها فانزعجت ، وقضت على نفسها بيدها .

وقد وجدت في هذه المسرحية لسوء الحظ تلك العاطفة المبتذلة (Sentimental) التى ميزت مسرحيات القرن السابع عشر ، فقد ألحق المؤلفان هذه المناظر المؤثرة بمنابر أخرى ترتدى فيها (إسبانيا) الضعيفة ملابس الرجال للتكر ، وتدعو (آمنتور) لتبارزه ، وتموت صريعة يده .

وقد وضعت مسرحيات جديدة بالاعتبار فى ذلك العصر ، ولكن لا بد أن نكتفى باختيار ما يمثلها محافظة على تناسب الفصول ، ولاشك أن ذلك الدافع المسرحى الذى خلق شكسبير ظل محتفظا ببعض قوته فى عهد

(جيمس الأول) و(شارل الأول) ، وإذا وضعت مقاييس عالية للمسرحيات التي كتبت في تلك الفترة ، وجدنا أنها لم تبلغ درجة الكمال ، رغم ما فيها من مناظر متفرقة ممتازة وزاد تصوير الشخصيات ضعفاً ، وتبددت القيم الكبرى للتأليف ، وكثرت صور الحوادث المثيرة الجديدة ، وحل الاتجاه الخطابي الجامح ، والتعبير المفاجيء المر محل الأصداء الفنية لتعبير الشعر المنسجم ، وحلت العاطفة المنحلة الدفينة محل العاطفة الجريئة .

وتبرز مسرحية (الشيطان الأبيض ١٦١٠ The White Devil) ومسرحية (دوقه مالفى ١٦١٣ - ١٦١٤ The Duchess of Malfi) بين حلقة المآسى الأولى ، وقد ألفهما ذلك العبقرى (جون وبستر-John Webster) أما (الشيطان الأبيض) فهو (فيتوريا كورومبونا-Vittoria Corom-bona) زوجة (كاميللو Camillo) الضعيف ، فقد تسلطت على «فيتوريا» شهوة السلطان فدبرت مقتل زوجها ، ومقتل «إيزابيلا» البريئة ، زوجة الدوق ، بعد أن صارت عشيقته . وقد صورت شخصيتها تصويراً بارعاً ، وتجلت إرادتها الصلبة في المشهد الذى تدفع فيه إلى ساحة العدالة ، فتسيطر على المحكمة سيطرة فكرية . وتزدحم المنصة بما لا لزوم له ، وبكثير من المناظر الدامية المزعجة . كما كان الحال في كثير من المسرحيات اليعقوبية ، ولا ينكر أحد مهارة « وبستر » الفذة في خلق مجال يدور حول الشر في البلاط ، وقد أفلح في تصوير إحدى بطلات المسرح الخالدات في تاريخه كله ، ولو خلا قلبها من الرحمة .

وتشبهها مسرحية « دوقه مالفى » في المجال ، وإنما تختلف شخصية البطلة اختلافاً كبيراً عن بطلة المسرحية السابقة ، إذ أنها تنتمى إلى سلالة من أعرق السلالات ولكنها وهبت قلبها لتابع وضيع النشأة ، ثم تزوجته ،

وثارت نائرة أخويها لهذا الفعل ، وكان أحدهما « كرينالا » عظيما ، وكان الآخر « دوقاً » ودفع الأخوان عميلاً من الأشرار لينفذ رغبتهما ، وهو المجرم (بوسولا Bosola) وقد عذباها بإقامة الاستعراضات المفزعة ، إلى أن ينتهيا بها إلى رقصة المجانين العنيفة ، ثم يقتلنها هي وأبناءها . وتجلت عبقرية (ويستر) في السطر المشهور الذى يتحول فيه أخوها الدوق عن جثث ضحاياه التى تجمدت أطرافها ، بعد أن كشف له « بوسولا » الغطاء عنها ولم يظهر انفعالا ، ثم انهار فى النهاية حين تأمل أخته ملياً وقال :

« احجب وجهها ، لقد بهرت عيني ، فإنها ماتت صغيرة » .

وفى الفصل الأخير يعم القصر كسوف تام ، فيقتال « الكرينال » بطعنة من يد أخيه ، ويخر (بوسولا) والدوق وقد صرع كل منهما صاحبه ، وكما قال (ويستر) نفسه ، (أنه لعالم تعس) ونحن فى _ هوة من ظلمة بعيدة الغور » .

أما (سيرل تورنير Cyriltourneur) فأوغل فى هذا المضمار أكثر من ذلك ، وألف (مأساة الملحد ١٦٠٧ Atheist's Tragedy) ، ويرجح أنه ألف (مأساة المنتقم The Revenger's Tragedy) وقد تفوقت المسرحية الأخيرة على سالفاتها بكثير ، ويكاد تتابع المناظر المثيرة يبدو باعثاً على السخرية لدى القارئ الحديث إلى حد ما ، وإنما لا يمكن إنكار تأثيرها القاتم .

يتطور الموضوع تطوراً ساخراً فاجعاً قائماً ، ويتجلى فيها جمال براق حين تصور الشر الذى لا يدرك غوره تصويراً مرهقاً ، ومنذ اللحظة الأولى فى بداية المسرحية التى نستمع فيها إلى (فنديس Vindice) - وهو يخاطب جمجمة معشوقته القتيلة حتى آخر منظر ، يستولى علينا نوع من السحر هو

الشر بعينه . ولم يبلغ إلا نفر قليل من الكتاب في عصره ما بلغه في ذم
العاطفة ذماً مراً قائماً في عبارات لاذعة حين يقول وهو - يتأمل الجمجمة - :
« أمن أجل هذا تعالج كل امرأة متكبرة متصنعة وجهها بالمساحيق
وتغضب خالقها .

بها تسبح فيه من مغاسل اللبن الأثيمة بينما تجوع الأطفال .

وكل هذه الترهات الخارجية تنتهى هذه النهاية ؟

من يدفع الآن عشرين من الجنيهات

وبعد الموسيقى والروائح العطرية والحلوى ؟ لقد صمت الجميع

وتستطيعون أن تتمدى الآن طاهرة . كم أود لو شوهدت

في المحافل والولائم اللاهية ، والمواخير القذرة ،

إذن لبعثت الخوف في المذنب

فصار جباناً ، وعدلت بالعربيد عن صخبه وزرأته

وشغل الأيقورى بالأطباق الفارغة

وهنا تستطيع المرأة الغرور الطموح

أن ترى ما ينطوى عليه تكوينها

إلا فاشهدن أيتها النسوة كم تخدعن

الرجال بالمظهر المزيف ، ولكنكن لا تستطعن أن تخدعن الديدان » .

وما كان لهذه الثورة أن تحتفظ بعمقها ، كما في المثال السابق ، وحين

نتبع تأثير المسرحية المفجعة في انجلترا حتى إغلاق دور التمثيل عام

١٦٤٢ ، نرى بوضوح أن هذه المثيرات القائمة التى شاعت في السنوات

السابقة له ، قد صارت تقاليد صورية ، وانحدرت حمية النفوس المتأججة ، فصارت عبارات مصطنعة خالية من المعنى . وقد احتفظ أحد المؤلفين في السنوات المتأخرة - وهو (جون فورد John Ford) - بعناصر من القدرة الأولية ، ولكن الدود غشى صفحاته ، وكمن في ورده ، ويهب علينا بدل الهواء الطبيعي المنعش هواء ساخن مكبوت داخل الجدران وقد غامرت مسرحية (إنها بغى ويال للأسف ١٦٢٤ Tis Pity She's awhore) بجرأة في مجال الزنا بالمحارم فغازل (جيوفاني Giovanni) أخته (أنا بلا Annabella) بلا تردد ولا رادع وأسر قلبه ، ثم رأيناه يراقبها تزف إلى سيد يدعى (سورانزو Soranzo) حفاظاً على شرفها ، ثم يبدو له أن الزوج عرف الحقيقة ويزعم الانتقام فيقتحم جيوفاني المكان الذي اجتمع فيه ضيوف « سورانزو » بعد أن قتل أخته وقد علق قلبها على شبة خنجره ، ويطعن زوجها ، ثم يقتل بدوره . وقد نشر المؤلف لمحات ذات اتجاه أخلاقي مناسب في أنحاء المسرحية ، ويبدو أنه كان يباهى بعرض موضوع جرىء أمام جمهور ملول لم يعد يتذوق تصوير العواطف العادية على الإطلاق ، فرسم الصور المنحلة الحسية بأسلوب يتكون من الألفاظ الثائرة المبتكرة ، وعبق بها كل منظر فصار ثقيلاً .

وتسود نزعة الإثارة - التي من هذا النوع - مسرحية (القلب المحطم ١٦٢٩ The Broken Heart) ، وقد سبب فيها (إيثوكليس Ithocles) الوقعة بين العاشقين (أورجلوس Orgilus) و (بنتيا Penthea) ودفع الفتاة للزواج من نبيل محتال ، وانتهت حياة الفتاة بالجنون فالوت ، ورسم (أورجلوس) خطة للانتقام من (إيثوكليس) فأنشأ مقعداً به ذراعان متحركان ، فما أن جلس عليه حتى أمسك به الذراعان وطعنه طعنة مميتة ، ثم نفاجاً في هذا الموقف - وقد أصابنا الفزع - بأن الكاتب ركز اهتمامه على

شخصية الأميرة (كالانثا Calantha) التي خطبها (إيثوكليس) قبل ذلك ، ولم يهتم بغيرها من الشخصيات ، وتركها توجه الجزء الأخير في المأساة ، وقد دل هذا الاتجاه نحو القضاء على ما في المسرح يعقوبى والكارولينى الأخير من ضعف ذاتى ، فقد المؤلفون سمة البساطة ، ولم يعد جمهوره - وهو من رجال البلاد المتصنعين المتهوسين - برضى بالتطور المتناسك المسرحى للموضوع الواحد فتحتم توفير جانب خاص للرعب والإثارة فى كل منظر ، وأن ينتهى كل فصل بخاتمة مثيرة أو كارثة .

ولا يستحق الذكر بعد (فورد) إلا القليل من الكتاب ، فقد أمر المتطهرون البيوريتان بإغلاق دور التمثيل بمرسوم ، وكانت غارقة فى مسرحيات جيمس شيرلى James Shirley ووسيروليم دافنانت Sir William D'avenant وما بها من مواقف الضعف والشهوات المندفعة . وقد صورت هذه الاتجاهات مسرحية (الخائن ١٦٣١ The Traitor) و (الكاردينال ١٦٤١ The Cardinal) للكاتب الأول ، ومسرحية (البوفين ١٦٢٦ Al-buvine) و (الأخ الظالم ١٦٢٧ The Cruel Brother) للمؤلف الثانى وهى مسرحيات مليئة بركام من الفواجع ، على حد قول (شرلى) ، وكانت هذه المسرحيات آخر أنفاس لفظتها العواطف الجياشة الباقية من عصر إليزابيث ، وتندفع هذه المسرحيات فى مواقفها اندفاعاً يكاد يبلغ حد الجنون، ولولا ما فيها من تقاليد قديمة ، وتصنع واضح ، لما احتملها أحد، ولكانت باعثة على الملل لولا بعض مناظر قليلة بالذات ، وعلى هذا المنوال استنفدت رومانسية عصر النهضة قوتها وتطورها .

نمو الملهاة الواقعية : بن جونسون (Ben Jonson) .

رجل واحد عارض التيار الرومانسى بقوة فى أوائل القرن السابع عشر، هو

(بن جونسون) ، الذى ثقف نفسه بنفسه إلى أن صار من خيرة العلماء بالأدب اليونانية والرومانية فى عصره ، وقد جاهد جهاداً عظيماً فى أن يوجه التمثيل وجهة تحاكى تلك النماذج التى نالت أعظم إعجابه ، ولو سبق الزمن بظهوره عشرين سنة فلربما تغيرت المسرحية فى عهد إليزابيث ، واختفت مؤلفات شكسبير فى الأثناء ، ولكنه ظهر متأخراً عن أوانه بعض الشيء ، فأتيح للإتجاه الرومانسى الإليزابيثى أن ينطلق فى تطوره دون عائق ، وتحقق عرض نافع هو إحياء روح الملهاة من جديد ، وهو إتجاه لولاه لأصاها الانحلال التدريجى بعد شكسبير بالتأكيد .

وقد عجز عجزاً تاماً عن إقرار المأساة الكلاسية عند الجماهير من رجال الحاشية فى عصره ، فمسرحتنا (سجانوس ١٦٠٣ Sejanus) و (كاتيلين ١٦١١ Catiline) باعثتان على الملل ، ولم يرض عنهما جمهور المشاهدين - على ما فيها من جد - عندما مثلتها فرقة (شكسبير) نفسه ، أما مصير ملاهيه فكان غير هذا المصير ، فقد عرض « جونسون » برنامجاً أحس بأهميته ، وأحكم إطاره فى الوقت الذى التمس الناس فيه أساليب جديدة فى فكاهتهم ولهوهم ، واجتذب اهتمام الناس الذين اعتبروا « الملاهى الشكسبيرية » قديمة النزعة بعض الشيء ، وليس فيها شيء من الرقة .

ويعتمد منهاج (جونسون) أساساً على مدركات ثلاث هى : دقة الصورة ، والابتعاد عن استطرادات الرومانسية ، واستعمال الواقعية ؛ إذ آمن بأن رسالة الملهاة هى تحليل الحياة المعاصرة لغرض أخلاقى ، وليست رواية القصص الممتعة عن الجنيات وأشباه (كاليبان Caliban) ، وذلك بتصوير نماذج جريئة ، يمثل كل نماذج منها حماقة أو رذيلة ، فأضحك الناس ، وعالج أخطاءهم بالفن الساخر ، وكان عصره على استعداد لتقبل السخرية ، وحمل جونسون على قمة الموجة فى اعتزاز .

وقد أعلن جونسون أهدافه بصراحة تشبه صراحه (مارلو) بل تفوقها ،
وصورها في مقدمة مسرحياته هكذا :

« أفعال وأحاديث تشبه ما يصنع الناس ويقولون في الحياة .

وأشخاص ترضى عنها ربة « الملهاة » .

فهى تصور صورة الأزمان .

وتلعب وتضحك من حماقات الناس لا من جرائمهم » .

فأنت موضوعاته « قريبة من روح العصر وما ألفه الناس » ولم تهتم
بالحوادث الرومانسية مثل دوق يغرم بأميرة ، والأميرة تغرم بابن الدوق ،
وهذا الإبن يغرم بوصيفتها ، وهذا النمط من عشق متضارب ، ويقوم
بخدمتهم مهرج .

وقد اهتم بتصوير الشخصيات تصويرا واقعيا ، فجعلها تعتمد على
تصوير نماذج أمزجة الناس ، وشذوذ هذه الأمزجة ، وعادت الصلة اللغوية
بين المعنى القديم لكلمة (humours) وصلتها بالكلمة الحديثة (humid)
أى به بخر ، حين آمن الناس بأن سوائل أربعة منفصلة (أو أمزجة) جرت
في جسم الإنسان ، فإذا كانت متوازنة منسجمة ، أحدثت حالة من الكمال
والتوازن في الشخصية ، أما إذا زاد أحدها أو أكثر من واحد ، خرج الفرد
عن طوره ، وتكونت لديه أزمة (عقدة) وطغت عليه (السوداء) أو
الغضب ، وما شابه ذلك ، وبين (جونسون) فى وضوح أنه لا يقصر
اهتمامه على مظاهر السلوك ، وإنما يهتم بأسس هذا السلوك ، ويعود
فساد المزاج إلى : -

« إذا سمح لصفة خاصة واحدة .

أن تمتلك كيان الإنسان حتى تستولى على كل ملكاته وأمزجته وقدرته وتدفعه إلى أن يجرى بها في اتجاه واحد .

وقد أعلن أن هذا ما يسمى المزاج حقيقة ، ولكن أكبر ما يثير الضحك والسخرية أن يتباهى فتي العصر بالطراز الغريب المستحدث في الزي ، فذلك تكلف ظاهري فحسب ، ولا يتم عن صفة في طبعه الباطن .

لهذا زادت الصلة بين ملاهى (جونسون) وعالم لندن أمضى فيه عمره ، أكثر من الصلة بين ملاهى (شكسبير) وعصره ، ولو أن مسرحيتي « هنري الخامس » و « زوجات وندسور المرحات » بلغ مستواه غير أنها لا تتناول تصوير الشخصيات تصويراً يحلل كل أبعادها ، وإنما تعنى بتصوير الصفات الشاذة تصويراً يشبه الحدود التخطيطية الكاريكاتورية . فلم يصور (جونسون) ملامح شخصية ما ، وإنما صور طباعاً أحاطها بالمظاهر الإنسانية ، ولا تزحم مسرحه كائنات حية ، وإنما تزحم شخصيات تجسم الشره والحماقة والحسد خاصة .

ولم يكن هذا هو كل أسلوبه ، وإلا لما كان في إعتبارنا اليوم أكبر المنافسين خطراً على (شكسبير) في الفن المسرحي ، وإنما جمع إلى إصراره على تحقيق هدفه ، قوة نهمة دافقة ، وعينا نافذة بصيرة ، وأسلوباً تمثلياً بتاراً . وكان ينبوع الابتكار عنده كبيراً ، ونشاطه لا يبارى ، ، وقد ازدحمت الشخصيات الغريبة أمامنا بكثرة في مسرحياته ، في صف متتابع طويل منمق بالصورة الكاريكاتورية ، وكان بعضها ملونا ، ولكنها ظلت خالدة الذكر .

سار إلى غايته سيرا وثيدا ، ولكنه كان سيرا مكينا رزينا ، وكتب عدة مسرحيات قبل عام ١٦٠٠ ، ولكنها فقدت ، وتدل عناوينها عن أنها كانت رومانسية في أسلوبها ، ويدل أسلوب مسرحيته (تبدل الحال The Case is

altered) - التى يعتقد أنها تنتمى لفترة أخرى - على أنه لم يتم صورته بعد ،
ويظهر فى مسرحية (كل أمرىء ومزاجه معتدل ١٥٩٨ Everyman in his humour) فى صورتها الأولى ، جو إيطالى لا يحاكي الجو الإنجليزى .

ومع ذلك كانت هذه المسرحية هى التى حقق فيها قوته العجيبة ، فبعد أن نستمع لما أعلنه المؤلف من هدف له نكاد نصدم حين نجده لم يلزم النهج الكلاسى الذى رسمه لنفسه بدقة ، ولقد بينت مقارنة شخصية نويل-Kao well الغضوب بابنه الشاعرى الطبع ، تأثر منهجه بالمناظر فى ملاهى بلوتس وتيرانس ، ولكن الشخصية الأساسية وهى شخصية (برينورم-Brain worm) مبتكرة ، وليست مجرد تعديل لشخصية العبد الرومانى ودسائسه أفرغت فى قالب حديث ، وتنتمى شخصية القاضى الحكيم العطوف (كليمنت Clement) وهى أحسن شخصية فى الجماعة ، بحيوية تنتمى إلى التراث الذى خلق شخصية « الرذيلة Vice » فى حلقات المسرحية الدينية الأخلاقية ، أكثر مما تنتمى إلى تراث شخصية العبد (Servus) اللاتينية ، وتنتمى روحه النابضة النهمة إلى الفترة الوسيطة أكثر مما تنتمى إلى التراث الكلاسى .

وربما اعتمدت صور الحوادث اللاذعة على فهم (جونسون) لأساليب القدامى بصورة عامة ، ولكنها تتصل بعصره إتصالا غريزيا ، وقد أوحى بطباع الحسد عند (كيتلى Kitley) والنفاق عند (كوب Cob) والتفاهة عند المخدوعين (ماتيو Matthew وستيفن Stephen) ، وروعة الطبع الحزين عند (بوباديل Bobadil) المصادر المحلية ، وطاقته الخيالية .

ونحس بها أبحاثه له هذه الصور الجديدة للملهة فى تطور فنه من إمكانيات ، وتشعر أيضاً بها كمن فيها من أخطار ، فقد يدفع صاحب

البرنامج إلى احترام نفسه إلى حد الإغراب والتهويل في بيان أهمية الهدف ،
فلاشك أن هذه الاتجاهات منعت (جونسون) من كتابة المزيد على ما
قدمه ، وقد أمعنت مسرحية (كل امرئ ساء مزاجه ١٥٩٩ Everyman
out of his humour) في عرض آرائه ، وقد أفسدت آراؤه مسرحيتين
(حفلات سنثيا ١٦٠٠ The Revels of Cynthia) و (الشعور
١٦٠١ The Poetaster) التي صورت آراءه المرة وقد أقحمت ، على ما
امتازت به بعض مناظرها من براعة ، وقد أدى إصراره على التمسك بخطئه -
الذي لزمه بتقديم سنه - إلى الترنح والتعثر حتى صار مفككا عملا .

ولكن مظاهر فشله الكلى أو الجزئى لا تقاس بما أحرز من تفوق في
مسرحياته الأربع التى أخرجها في طور نضوجه ، وهى : مسرحية (فولبونى
أو الثعلب ١٦٠٦ Volpone or The Fox) ومسرحية إيبىكون أو المرأة
الصامتة ١٦٠٩ Epicoene) ومسرحية (السيميانى ١٦١٠ The Alche-
mistr) و (سوق بارثلميو ١٦١٤ Bartholomew Fair) ، وأعظم هذه
المسرحيات هى المسرحية الأولى بلا نزاع ، وعن طريق تصوير ما يضحك
تسمو هذه المسرحية إلى آفاق تقرنها بالمأساة ذاتها ، ولا يناظرها فى روعة
التصوير إلا مسرحيات (شكسبير) المعاصرة لها . ففيها رسخت قدم المؤلف
، وامتاز تحليله لنماذج الشخصيات وعرض الموضوع وشمول الفكرة ، وقد
أثبت هذه الأمور جميعا وجود عبقرية مسرحية لا ريب فيها .

جرت حوادثها فى (البندقية) ، وتدور حول (فولبونى) المترف المتشائم
المحتقر لغيره ، ويزعم - بمعاونة خادمه الوغد (موسكا Mosca) - أنه على
فراش الاحتضار ، ليطمع فيه جماعة تعسة من الأنانيين مثل
(كورباشيو Corbaccio) و (كورفينو Corvino) و (فولتورى Voltore)

فيقبلون حاملين إليه الهدايا من الذهب والأحجار النفيسة ، إغراء له بأن يوصى بهم ورثة له . وكان (فولبونى) صاحب فكر دائب يحب المتعة ، فدفعته شهوة البدن ، ويعتقد فى غروره بمكره ودهائه ، ويستخف بذلكاء البشر جميعا ، ولم يكتف بما يفعله من أفعال دنيئة ساخرة ، بل أغرم بزوجة (كورفينو) الفاتنة الصبية ، وحين حاول إغراءها جاوز حده ، وأمر فحمل إلى محكمة البندقية ، فانتقل إليها على محفه ، وادعى خادمه (موسكا) أن سيده ماضى لا يستطيع أن يفتح فاه ليتكلم ، وأفلحت حيلته وانطلت على من اهتموه فصمتوا ، وأتمله النجاح ، فاندفع فى تجربة أشد وأنكى جرأة ، فأعلن أنه مات ، وأن (موسكا) وارثه الوحيد ، وبينما كان يتمتع برؤية ضحاياهم من المخدوعين - وقد تبددت آمالهم وهو فى نشوة متوحشة ، ولم يقدر ما تردى فيه من أخطار - فقد رفض (موسكا) بهدوء أن يتنازل عن غنمه بعد أن استولى على ثروته ، ولم يعد أمام (فولبونى) من سبيل إلا أن يكشف النقاب عن حيله ، مما دفع به إلى الجزاء والعار .

وفى هذه المسرحية من مظاهر القوة والوضوح ما يرفعها فوق المستوى العادى ويمنحها الامتياز ، وقد صور فيها عالما من الطيور الكاسرة والوحوش الضارية تصويرا بسيطا كاشفا ، وهذه سمات العبقرية الصادقة .

أثارت مسرحية (إبيكون) - التى تلتها مباشرة - الضحك أكثر مما فعلت المسرحية الأولى وشخصيتها الرئيسية هى شخصية (موروز Morose) الكهل فأذناه لا تحتملان ارتفاع الصوت ، وصور (جونسون) مؤامرة من تلك المؤامرات التى برع فى تصويرها ، فخدع القوم (موروزا) فزوجه زوجة قيل له إنها مثالية ، منخفضة النبرات فى الظاهر ، ثم اكتشف البائس أنه ضم إليه امرأة مشاكسة عالية النبرات ، ولا ينقذه من عذابه إلا اكتشاف أمر زوجته المزعومة ، فهى غلام قد تنكر ، وذلك بعد أن وافق على منح ابن

أخيه (دوفين Dauphine) مقدارا خاصا من المال يناسبه . وقد برعت المسرحية بآجمعها في تصوير المؤامرة المركبة الغربية ، وإنما يحق لنا أن نتساءل : هل كان (جونسون) حكيما عندما تجنب طريقة (بلوتس) فأخفى الشخصية الرئيسية في المسرحية عن جمهوره كما فعل ؟

وتحول (جونسون) في مسرحية (السيمبائي) عن المجال المرح الذي صوره في (إيكوني) فصور صورة - على طريقة (فولبوني) - أكثر رقة وأقل مرارة فيها ، ودارت حوادث هذه المسرحية في لندن حين اجتاحتها الطاعون ، وهجر المدينة كثيرون من سراة العائلات ، وتركوا منازلهم للخدم يسكنونها . وقد أشرف (فيس أى الوجه Face) على أحد هذه المنازل ، وأراد أن يجمع بعض المال بطرق خاصة ، فارتبط (بسيمبائي) دجال يدعى (ساتل Subtle أى الماكر) وعاهرة تدعى (دول كومون Dol Common) وسعت إلى شبكتهم - شبكة العنكبوت - مجموعة متنوعة من الذباب الغبي مثل (آبل دروجر Abel Drugger) بائع الطباق الشاب ، و (دابر Dapper) الكاتب و (سير أبيقور مامون Sir Epicure Mammon) المليونير في المستقبل ، ومثل (أنياس Annias) و (تريبوليشن هولسم Tribu Lation Wholesome) وهما من جماعة (البيوريتان) المتطهرين .

وقد أنقن (جونسون) تصوير نماذجه ووضع حوارهم إتقاناً فائقاً وتوزعت العبارات الحادة اللاذعة الدارجة في ثنايا المسرحية ، كما في الحديث الأجوف الزائف الكاذب الذى يلقيه السيمبائي ، ولكن الكاتب نجح وارتفع مقدار مسرحيته لما فيها من طرائف ومعان ، وإن يكن معظمها قد استعصى فهمه على الجمهور في العصر اليعقوبى ، فقد استعصى فهمه أيضا على قرائها في العصر الجورجى ، والواقع أن مثل هذا الغموض يبين تناقضا عجيباً في ابتكار جونسون عموما ، وربما اندفع متأثراً بعلمه واتجاهاته

الكلاسية ، فاعتقد بأن ما كتبه تفسره الدراسة أكثر من التمثيل بينما عكس ذلك هو الصواب ، ومن العسير أن تفسر سر اختيار الممثل دافيد جاريك (David Garrick) لتمثيل دور (آبل دروجر Abel Drugger) عندما نقرأ كلامه ، ولكنه لقي ثناء عاطراً على فهمه للدور بعد أن اختاره . ويفسر ما فيها من الأحاجي كل إخراج لها على منصة المسرح ، وعلى المنصة تحقق عبارات جونسون ماها من مميزات وتدقق ومعنى لا يستخلص بسهولة من الورقة المطبوعة .

ومسرحية (سوق بارثلميو) هي آخر الرباعي العظيم ، وقد حلل فيها الحياة الدنيا في لندن تحليلاً صاعباً طريفاً ، وأضع الشخصية والحوادث لضوضاء السوق ذاته ، وليس موضوعها موضوعاً بالمعنى المؤلف العادى ، وإنما تصور انتقال (لانترن Lantern - أى الشعلة - صانع الدمى والشعر) و (بزي Busy أى المشغول) و (رابى زيل أوف ذلاند - of - Rabbi Zeal the - Land) أى رابى ، شعلة الحماس) و (أورسولا Orsula) التى كانت كثيرة العرق ، أشبه بالخنزير ، و (إدجورث Edgeworth) السارق ، بين المناظر من محل إلى محل فى السوق كأنها تحيا فى عالم الواقع .

وقد بلغت نزعة (جونسون) الواقعية أقصى غاياتها فى هذه المسرحية .

الرومانسية والتندر على المسرح

من (بومونت وفلتشر إلى شيرلى)

سعى (جونسون) جاهداً لتمكين الاتجاه الواقعى الكلاسى للملهة

الإنجليزية ، بينما ظل الاتجاه الرومانسى الإليزابيثى فى مؤلفات عدد من الكتاب المسرحيين ، واتخذت العناصر الرومانسية مظاهر مستحدثة ، وامتزجت بالأساليب ، وتمخضت عن ظهور لون جديد من ألوان ملاهى النماذج الاجتماعية . (Comedy of Manners) .

ويمثل الأعوام الأولى من القرن السابع عشر (جون دى John Day) وقد صور فترة التجربة التى جمعت بين منهج (جونسون) واندماجها فى الاتجاه الرومانسى ، ولا يجدر بنا أن نقف عند مسرحية (السائل الأعمى فى بشنال جرين ١٦٠٠ The Blind Beggar of Bethnal green) وما تزخر به من مناظر التنكر . وإنما يجدر بنا أن نقف عند مسرحيتين له هما : (جزيرة المخدوعين ١٦٠٦ The Isle of Gulls) و (طبع مجهد ١٦٠٧ - Humour out of Breath ١٦٠٨) ، لأنها جديرتان بال العناية ولو أنهما ليستا من روائع الفن . وتدور حوادث المسرحية الأولى حولى (دوق أركاديا Duke of Arcadia) ومغامرات الشهامة ، وقد انطبعت بطابع عصر إليزابيث تماماً ، واقتربت نهاية هذه الملهاة من خاتمة ملهاة (كل امرئ ومزاجه معتدل) ، فتخدع كل شخصياتها فى النهاية ، وقد دارت معظم حوادثها حول مغامرات الشهامة ، ووقفت من العالم موقف النزال ، وعندما تبدأ المساجلة بين (فلوريميل Florimell) السريع الخاطر مع البطل السوداءى (آسبرو Aspro) تصل فى النهاية إلى بداية عالم آخر واقعى الصورة ، لأذع المساجلة .

ومثلت ملاهى (توماس هيود) و (توماس ديكر) مظاهر فترة الانتقال ، فاجتمعت فيها الملامح الواقعية التى ميزت الطبقة الوسطى مع الخيالات الرومانسية والعاطفية المبالغة أو الرخيصة ، وقد صورت هذه الملامح فى مسرحيات (غادة الغرب طبع عام ١٦٣١ The Fair maid of the

(West) و (الفتاة الصاخبة ١٦١٠ The Roaring Girl) وكتب المسرحية الأخيرة (وكر) بالاشتراك مع (توماس مولتون) الذى ساهم بغزارة فى مجال المسأة العائلية المثيرة ، عدا ما أسهم به فى ميدان الملهاة الواقعية ، ويمكننا أن نتابع تفرسه على الملهاة الرومانسية السابقة فى مسرحية (القانون القديم ١٥٩٩ The Old Law) وفى مسرحية (بلرت ماستر كونستابل ١٦٠١ - ١٦٠٢ Blurt Master Constable) ، وقد أصدر (دوق إير Duke of Epire) فى المسرحية الأولى قانونا يحكم بالموت على كل من أربى عمره من الرجال على الثمانين ، ومن النساء على الستين . لذا اضطر كثير من الناس إلى التحايل المضحك ، وغمر الفرح (سيمونيدس Simonides) لأن أباه الشيخ سوف يموت ، وبدأت (يوجنيا Eugenia) تستقبل الخاطبين لها لأن زوجها سيبلغ الثمانين بعد شهور قليلة ، وحاول (جئاتو Gnatho) المهرج أن يرشو كاتباً ليغير تاريخ ميلاد زوجته ، وقد صورت المناظر أمامنا تصويراً حياً ، وامتاز الحوار عموماً بروح التسلية ، فتقول زوجة لأخرى : « متى يتوفى زوجك ؟ أليس فى شهر يوليو الآن ؟ » . وقد قدمت لنا المسرحية الأخرى مزيجاً عجيباً من العناصر التى تذكرنا بما قابلنا فى (روميو وجوليت) و (ضجة ولا شيء) وما قابلنا ففى ممثلى الطباع المختلفة فى كتابات (جونسون) .

وعرضت صورة أخرى فى مسرحية (حيلة لاقتناص العجوز ١٦٠٥ A Trick to catch the old one) ، ونرى فيها عصابة من فتيان العصر الذين عاشوا على (الشطارة) ، وبدا اتجاه (جونسون) فيها قوياً ، كما بدا فى ملاهى (مدلتون) الواقعية الأخرى ، علاوة على ميزة تحدته . فقد قامت طباع الشخصيات عند (جونسون) على مقومات طبيعتها ، بينما قامت

طبائع الأفراد عند مدلتون على طبقاتها الاجتماعية ، أى أن لونا اجتماعياً أخذ في الظهور .

ويمكننا أن نقارن بين مسرحية (حيلة لاقتناص العجوز) وبين ملهاة أكثر منها إظلاماً ، وضعها فيليب ماسنجر Philip Massinger وهى بخاصة مسرحية (طريقة جديدة لدفع الديون القديمة ١٦١٠ A New Way to Pay old Delehs) ومسرحية (سيدة المدينة ١٦٣٢ The City Madam) . وقد امتازت المسرحيتان بعميق واضح عاد بهما إلى أيام عصر إليزابيث ، ولكن مجالهما جديد . وتظهر فى المسرحية الأولى شخصية (سير جيلز أوفرريتش Sir Giles Overreach) ، وهو رجل قد صعد إلى مراتب الأثرياء من أدنى الطبقات ، فهو يشبه (سيرا بيتور مامون) فى ذلك ، ولكنه لا يمتاز بها امتاز به صاحبه من أنانية وشهوة وقسوة ، مما يبين إدراك (ماسنجر) لما يحيط بالشخصية من ظروف اجتماعية مستقلة عن الشخصية ، وتؤثر فيها معاً ، وفى مسرحية (سيدة المدينة) تسعى السيدة (لادى فروجل Lady Frugal) إلى الرقى فى الوسط الاجتماعى ، ولا يدخر (ماسنجر) وسعاً فى إحصاء نزواتها .

وقد طبعت هذه المسرحية بطابع الطبقة الوسطى وألوانها الثابتة ، ولكن جماهير المسرح الجديدة التى سادتها نزعة رجال الحاشية قد تآقت إلى نمط مختلف ، لزم له التمهيد بخلق وسيلة جديدة ، ومدركات جديدة ، فظهر أسلوب المساجلة المتندرة ، والعرض الذى اتخذ الملامح الأرستقراطية غاية لازمة له ، وتقدم التطور خطوات فى مسرحيات (جون فلتشر John Fletcher) بالإشتراك مع (فرانسيس بومونت Francis Beaumont) وغيرهما ، وبدأت دار التمثيل الإنجليزية تقتبس الألوان الإسبانية ، وكثرت صور الملاهى المفجعة فى مناظرها وصورت الترهات الواضحة ، واتسم تحليل

الشخصيات الأرستقراطية بالواقعية ، وصار سننها سنن السلوك السليم بلا منازع ، وبدأ العشق في البلاط ينتصر على العشق الطبيعي فيها ، وكثر الحديث عن الشرف ، وتوسط المنصة فتیان العصر المتدريين ، ويضحك ممن لم يولد للسير على هذه السنن ، ومن حاول تقليدها تقليداً أعمى .

فصورت مسرحية (التندر يمتشق عدة أسلحة . طبعت ١٦٤٧ Wit at Several Weapons) شخصية (وتى بيت أولد كرافت ؛ أى المتندر العريق Wittypate old Craft) وهو فتى العصر الذى يعيش على التندر ، وانضم إليه كثيرون فى مسرحية (مساجلة بلا مال ١٦١٤ Wit without money) (وقد طبعت عام ١٦٣٩) وقد رفع البطل (فالنتين Valentine) - كالعادة - شأن الذكاء والتندر وسلاسة القول ، وفضلها على الثروة وفى مسرحيات (الشهامة اللطيفة أو المجنون العاشق) (طبعت عام ١٦٤٧) The Shamont (شامونت) الذى عشق الشهرة إلى حد الخرافة ، ويذكرنا بأنهاط الإسبانية ، وهنا نتقل من دار التمثيل القديمة فى (جلوب) إلى دار التمثيل الجديدة فى (درورى لين) .

ومن الصعب علينا أن نقسم مسرحيات (بومونت وفلتشر) لأنها متنوعة تنوعاً هائلاً ، وما يوسعنا أن نفعله هو : ملاحظة خصائص أسلوبها فى أمثلة قليلة تمثلهما . أما السخرية الصريحة والأسلوب الهزلى فيوجدان فى مسرحية (المحامى الفرنسى الصغير ١٦٢٠ - The Little Fnemch Law-yer) ، وقد صور فيها (لاريت La Writ) تصويراً بارعاً حاسماً ، فهو شخص ظن أنه مبارز عظيم ؛ لأن الحظ واتاه أول مرة فأعجز منازلين له بطريقة لا تصدق ، وفى مسرحية (كاره النساء ١٦٠٦ - The Woman Hat-

er) قصر أعظم اهتمامه على تصوير الحادثة الملهية المفجعة ، ولم يجد من الشجاعة ما يمكنه « من أن يسميها ملهة أو مأساة ، فهي لا تتسبب لأى منها ، وإنما هى مسرحية فحسب ، وقد صور كثرة الدسائس تصويراً ممتازاً فى هذا الضرب من المسرحيات ، ويمكن تلخيص إتجاهى موضوعها هكذا: يصور الإتجاه الأول فتاة عابثة هى (أوريانا Oriona) التى تشبه بطلة مسرحية (السيدة الجميلة La Dama Duenda) إلى حد كبير ، وقد أغرم دوق ميلان بها ، ولكنها طاردت (جونداريو Gondario) كاره النساء ، للمضايقة فحسب ، فشهر بها ، وكادت أن تروح ضحية التشهير والعار الشائن ، لولا إتجاه جديد للحوادث ينقذها ، هو الإتجاه الثانى ، الذى يصور (لازاريللو Lazarillo) رجل الحاشية الفقير الشاذ ، الذى يلتهم الأطعمة الغريبة بشراهة ، وقد سمع بأن سمكة كبيرة أهديت للدوق ، فكافح حتى حصل على دعوة إلى القصر ، وأفلح ، ولكنه علم أن السمكة أهديت إلى (جونداريو Gondario) ، الذى أعطاها إلى حائكة ، الذى أعطاها إلى (عاهرة) ، ويوافق (لازاريللو) على الزواج منها ليدوق السمكة .

حقق مؤلفو الملاحى ، مثل (بومونت ، وفلتشر) أهدافا خاصة فى مثل هذه المسرحيات ، فقد عنا عناية خاصة غير مقيدة بفتيان العصر ، وكان محور صورهم فتى العصر السريع المساجلة والتندر ، وصارت الفتاة المرحة المتوثبة ندأ له ، وقابلوا بين هؤلاء وبين طبقة المواطن المدنى مقابلة خفيفة ، ونقلوا ملامح الطباع من نطاق العيوب الشخصية إلى نطاق السلوك الاجتماعى . وأهم من هذا ، أنهم ابتكروا وسيلة جديدة للحوار ، طريقة رقيقة فكرية باترة ، وفى المناظر التى يجتمعون فيها نستمتع إلى مساجلات سريعة تدور بين فرسان ذكاء ضحل ، يغشون الحانات والصالونات .

وهكذا كادت تكمل الملهة السلوكية ، ولكنها خطت نحو الكمال خطوة أخرى على يد كاتب رعاه (جونسون) وهو (ريتشارد بروم Richard Brome) ولم يكن صاحب موهبة فذة ، وإنما استبان له ما بين المواطنين والفرسان من تقابل طبيعي أكثر مما استبان (لفلتشر) ، واتضح له وجود سنن خاص بالسلوك الاجتماعي لهذه الفئة الآتية ، وعبر (فلتشر) عن مظاهر هذه السنن دون أن يشعر ، حتى استفاد منه (بروم) بوعى تام الحضور ما نال المواطن المدين المقلدين لسنن البلاط بلا فهم من سخرية في مسرحية (حديقة سباريجاس Sparagus Garden ١٦٣٥) ، وفي مسرحية (مجنونان متكافئان ١٦٥٣ A Mad Couple Well - matched) ومسرحية (الأكاديمية الجديدة طبعت عام ١٦٥٨ A New Academy) ولم يقتصر على ما يبعث الضحك ، وإنما أدرك القيم الاجتماعية .

ثم ظهر (جيمس شيرلى James Shirley) واكمل البحث عنده ، فقد انتشرت السمات الإليزابيثية في بعض ملاهيه مثل (العذراء الوفية طبعت ١٦٤٠ The Constant Maid) ومثل المقامر ١٦٤٤ (The Gamester) ، ولكنه صور وعيه الطبقي تصويرا قويا ، فكتب في المسرحية الأخيرة هذا الجواب الصريح حينما سأل (هازارد Hazard) (برنادو العجوز Old Bando) ، لم لا يربى ابن أخيه التربية الملائمة للمواطن المدني ، فيقول :

« لقد نشأنا

في حجرة التجارة ، مواطنين كما تقول .

وقد نكره الأشراف ، ولكننا

نتطلع إليهم ، لنجعل أبناءنا أشرافا مثلهم » .

وتصور هذه المسرحيات الثلاث (السيدة المتندرة الجميلة ١٦٢٨ The Witty Fair One) و (هيدبارك ١٦٣٢ Hyde Park) و (سيدة البهجة ١٦٣٥ The Lady of Pleasure) إنتاج شيرلى فى أتم صوره ، ففيها كملت أبعاد الملهاة السلوكية ، ولم ينقصها إلا كمال الأسلوب لتصل إلى الغاية ، وقد اعتمدت هذه المسرحيات على تصوير سنن السلوك فى البلاط بسهولة ، مساوية بين الرجال والنساء ، كما اعتمدت على تصوير المساجلة الفكرية بين الجيش تصويرا واقعيا واضحا ، واهتمت على الدوام بالمساجلة المصقولة ، والحوار البارع فى جميع المناظر ، ومما يلاحظ أن مسرحية كمرسحبة (هيدبارك) لا تصور شخصية (كوميدية) فحسب كما حدث فى الأعوام السابقة ، وإنما ركز المؤلف كل اهتمامه تقريبا على تصوير أهواء السيدة (كارول Carol) الخيالية ، وعشاقها الثلاثة ، ولم يعتمد على الحيلة التى تلقى بها بين أحضان (فيرفيلد Fairfield) فى النهاية ، وإنما اعتمد على تصوير المساجلات أثناء مغازلاتها .

وقد عاش « شيرلى » إلى مما بعد بداية عصر رجوع الملكية إلى انجلترا ، فعاصر (دريدن Dryden) و (إثيريج Etherege) ، ولكنه كان أسبق منهما فى الظهور ، وقد أخذ عنه طريقته وأعاداه فى صورة أرستقراطية رفيعة رشيقة لا حياة فيها ، وتطورت آخر الأمر فبلغت غايتها فى مسرحية (سبيل المجتمع The Way of The World) التى وضعها (كونجرىف Con- greve) ، فهو يصور المجتمع ، دنيا السلوك الاجتماعى ، دنيا التكلف والصقل والمساجلة اللامعة .

الجزء الخامس

انتصار المذهب الكلاسي

الفصل الأول

راسين ومأساة العاطفة

يجدر أن نعود إلى المسرح الفرنسى فى باريس مرة أخرى ، حيث الظروف السعيدة قبل أن نعود إلى تتبع المسرح الإنجليزى وبحث موضوع مسرح البطولة والملهاة السلوكية التي عرضت فى بلاط (شارل الثانى Charles) . ولم تظهر آثار مسرحية هامة فى النصف الثانى من القرن السابع عشر إلا فى بلدين فى أوروبا ، أحدهما فرنسا ، والآخر انجلترا ، ولا شك أن فرنسا كانت ذات القدر المعلى ومتفوقة على انجلترا . وكانت فرنسا قد عجزت تماما عن ابتكار مسرحيات ذات شأن ، أما فى هذه الفترة ، فقد تهايت أحوال لم تنهيا قبل عام ١٦٠٠ ، واحتل مسرحها مكانة وطيدة ، واكتسب قوة مكنته من إلهام البلاد الأخرى مباشرة ، وأمد عبقرية المؤلفين (موليير Molière) وراسين (Racine) ، اللذين صاروا علمين من أعلام الفن فى العالم ، وبرز الأول فى مجال الملهاة والثانى فى ميدان المسرحية المفجعة .

بعث المسرح الفرنسى

تطورت الأمور تطورا ويدا ثابت الخطى عندما قارب القرن السابع عشر منتصفه . فقد سادت العالم الغربى بأجمعه رغبة قوية فى إقرار النظام والاستقرار الاجتماعى حلت محل الرغبة فى المغامرة الجريئة الفردية الجسورة ،

والإثارات العاطفية التى قويت فى عصر النهضة . أما انجلترا فكان لا يزال ينتظر فيها نشوب الحرب الأهلية وإعدام ملكها فيها بعد ، ومع هذا قويت الدعوة للإستقرار ، وكانت تكفى للترحيب بحكم (أوليفر كرمويل Oliver Cromwell) الحازم ، ثم من بعده إلى إعادة ابن الملك الذى حوكم وأعدم من قبل ، وقد سيطرت النزعة الرومانسية فى أوائل هذا القرن ، ثم تها العالم بعد ذلك بخمسين عاما لاستقبال الدقة والضبط الكلاسيين .

ولم تتجه انجلترا فى هذا الاتجاه الكلاسى إلا بعد أعوام من الصراع الدامى ، أما فرنسا فقد سارت قدما من الفوضى الاجتماعية إلى فترة من النظام بخطى ثابتة ، بعد أن انقضت فترة سورة الحروب الدينية ، وقبض الكاردينال (ريشيليو Richelieu) - ذلك الأريب - على أزمة الأمور حين كان وزيرا أول للملك (لويس الثالث عشر Louis XIII) فى الفترة من ١٦٢٤ - ١٦٤٣ ، وأضعف نفوذ الأشراف وكانوا عامل اضطراب من قبل ، وأقر دعائم الحكم الملكى القوى . ولولا شدة بأسه لنشب الصراع الخطير مرة أخرى حين احتضر لويس الثالث عشر عام ١٦٤٣ وترك العرش لطفل لم يبلغ من العمر إلا خمس سنوات ، ولكن النظام الذى كان قد وضعه ريشيليو أقيم على أرض صلبة ، ومع ظهور حزب (الفروند Fronde) فقد ثبت أن خلفه الكاردينال (مازاران Mazarin) ، الذى دربه ريشيليو نفسه استطاع أن يجتاز فترة تلك الأعوام الخطيرة ، حتى تمكن لويس الرابع عشر من إدارة دفة القيادة ، فى حكم ممتد مجيد ، نال به لقب (الملك الأكبر Grand Monarque) و (الملك الشمس Le Roi Soleil) .

وهكذا كانت أحوال فرنسا الخاصة موالية لاتجاهها العالمى الذى لعبت أثناء دورها ، وكان دورا مجيدا ، ففى أذبال الوحدة القومية ، ظهرت العظمة القومية ، وهيمنت السياسة الفرنسية على شئون أوروبا ، وإلى إحساس

القوم بالوحدة المستحدثة ، أحسوا ببعض ذلك الطموح الذى نفخ روح الحياة فى انجلترا منذ خمسين أو ستين عاما خلت .

وكان الطموح سياسياً كما كان ثقافياً ، وفى السنوات الثلاثين من القرن ، التى بدأ ريشيليو فيها يجمع بعض ثمار جهاده ، إلى آخر أيام حكم لويس الرابع عشر ظهرت فى باريس دعوة لخلق أدب قومى ، والنفاذ إلى مكنونات الأذواق ، وابتكار المعايير الثابتة لأحكام النقد ، وتحقيق النجاح الذى حالف هذه المحاولات بواسطة المكانة المرموقة التى احتلتها الثقافة الفرنسية فى دول أوروبا الأخرى ، فكانت نماذج كتاب فرنسا هى النماذج الأدبية الممتازة للمؤلفين فى انجلترا وألمانيا وروسيا .

وكان السبيل ممهداً نوعاً ما أمام الإنتاج المسرحى بصفة خاصة ، واحتفظت الأقاليم باتجاهاتها الخاصة ، وصارت باريس - فى سرعة - مركز النشاط الثقافى ، وازدهرت دور التمثيل فى المدن الأخرى ، وتدرّب فيها الكتاب والممثلون ، ولكن باريس ظلت كعبة الأمل ، وفيها وحدها نال القانون ما أراد من شهرة ومكانة خالدين .

واتصل بازدهار المسرح فى فرنسا - فى أواسط القرن السابع عشر - عامل آخر ، وكان ما عانى من فقد فى السنوات السابقة معيناً مادياً له ، واحتاج العصر إلى وسائل للتعبير ملائمة بالأساليب الكلاسيكية ، وبحث عنها ، ولما لم توجد أمامهم نماذج رومانسية رائعة من قبل ، انطلق المؤلفون فى باريس فى طريقهم لا يلوون على شيء ، وما كانوا بمستطيعين لو اعترضت سبيلهم ظلال العبقرية الرومانية فانعكست على صفحات كتاباتهم ، ولصارت أعباءهم ثقيلة لو ظهر فى المسرح الفرنسى أمثال (شكسبير) أو (مارلو) أو (روبستر) . وهكذا بدأ الجيل الجديد من أنصار التفكير الكلاسيكى يؤلفون

لا يعوقهم عائق قوى ، فلم تنل الملاحى المفجعة ، والروايات الهزلية التى أحاطت بهم من كل ناحية تقدير النقاد ، ولم تجتذب إلا أقلام فئة قليلة منهم ، فلم يوجد إذن ما يغرى المؤلفين بإدماج عناصر رومانية فى اتجاههم الكلاسى ، وكانت نتيجة ذلك أيضا أن المؤلفين التمسوا السبيل لتحقيق نمط جديد من المأسى والملاحى لم تتجه اتجاهها سلبيا ، تقارن فيه بين النماذج القديمة والجديدة ، وإنما سلكت مسلكا إيجابيا حرا لا تعترضه عقبات .

وتطور المسرح الكلاسى ، واتصلت أسماء الأمراء ووزرائهم اتصالا وثيقا، وصار لويس الرابع عشر راعى مولير وراسين ، وعاد الفضل إلى ريشليو فى السنوات الأولى من مرحلة التنظيم بما بذل من تشجيع شخصى واضح لخلق المسرح الجديد ، وقد اهتم ريشليو بالأدب الفرنسى عامة ، كما اتجه إلى المسرح خاصة ، وتوجيهه - على الأقل - نبذ المسرح الأساليب القديمة للمناظر التى تستعمل فى وقت واحد ، واستعمل نظام المنظر الأمامى الإيطالى ، الذى يعطى صورة المنظور ، أما دار (باليه كاردينال - أو قصر الكاردينال - Palais Cardinal) الذى سعى فيما بعد (باليه رويال Palais Royal) (أى القصر الملكى) ، فقد بناه المهندس (مرسيه Mercier) استجابة لأوامره مباشرة ، وافتتحت دار التمثيل نشاطها بعرض مسرحية (ميرام ١٦٤١ Mirame) وصارت هذه الدار نموذجا أدبيا حل محل النماذج القديمة ، فحلت محل المناظر المركبة التى استعملت أثناء تمثيل الملاحى الشعبية المتجمعة فى مسرح (أوتيل دى بوجونى Hotel de Bourgogne) والتى كانت تحمل معها آثار العصور الوسطى ، مناظر مسرحية مجلوبة موحدة ، امتازت بالبساطة الكلاسية ، وتكونت من أجنحة وجانبية ستائر ، خلفية ، وحولها إطار المنظر الأمامى وقد انحنى انحناء قوية كأنه إطار صورة ، وكان مسرح (الباليه كاردينال)

دار تمثيل لرجال البلاط ، غير أن تأثيره انتشر انتشاراً عظيماً بين دور التمثيل العامة التي ظهرت بعد ذلك ، ثم ظهرت دار تمثيل أخرى لرجال البلاط وعم أثرها ، وهي صالة الآلات Sailé de Machines التي شيدها (فيجاراني Vigarani) في حدائق التويلري عام ١٦٦١ ، وكانت داراً فسيحة هائلة المساحة في منطقة المناظر ، وحينما احترق مسرح (الباليه رويال) في ١٦٧٣ شبه المهندس (سوفلو Soufflot) من منطقة المنصة وحدها داراً جديدة للتمثيل كافية المساحة .

وقد شجعت أحوال فرنسا المستقرة في تلك الفترة ، وظهور باريس عاصمة لها ، على ظهور فرق أطول عمراً من تلك الفرق التي كثرت عادة في الماضي ، وتكونت هيئات إدارية أكثر استقراراً لفرقة (أوتيل دي لورجونى) ونمت فرقتهما بالتدريج ، وصار اسمها (تياتر فرانسيه-Theatre Fran-cais) ، وعرضت تمثيلها في الدور المختلفة ، مثل دار (تياتر جنجو سنة ١٦٧٠ Theatre Guenegaud) ثم في دار المسرح الفرنسى الجديد الذى كان ساحة للعب التنس وحول مسرحاً سنة ١٦٨٩ ، وباهت الفرق المنافسة لها مثل فرقة (تياتر ماريه Thaeatre Marais) بما حظى به ممثل المأسى الفذ (موندورى Mondory) من استحسان . وتكونت فرقة (كوميدى إتاليان Comedy Italian) ، واشتهرت بالانطلاق المرح وبالحوية ، وتوحدت هذه الدور جميعاً دار (الستريتياتر Illustre Theatre) التي أسسها موليير الشاب عام ١٦٤٣ ، الذى عاد إلى باريس عام ١٦٥٩ ، وبلغ فيها ذروة المجد بعد أن تقلب في الأقاليم .

وكان لدور التمثيل في تلك الأيام عدة مساوئ ، ومع هذا كانت الأحوال العامة مشجعة على تطور النشاط المثمر المبدع ، وليس بالغريب

بعد هذا أن تصير فرنسا - التي أنجبت كورنى وراسين وموليير - زعيمة العالم المسرحى .

الرائد : بيير كورنى Pierre Corneille

تعتبر مسرحية (السيد ١٦٣٦ Le Cid ، التي وضعها Corneille أول مسرحية إمتاز بها المسرح الفرنسى المفجع ، وكان مؤلفها محامياً نشأ فى مدينة (روان Rouen) ، وقد اتجه إلى المسرح عندما زارت فرقة (ماريه Marais) مسقط رأسه ، ولما عاد (موندرى) إلى باريس عام ١٦٢٩ ، حمل معه مسرحية (ميليت Melite) التي ألفها ذلك الكاتب الشاب فى مخطوط ، ثم تدرب كورنى فى الأعوام التالية على كتابة الملهاة ، حتى أثار ضجة فى الأوساط الأدبية فى باريس عندما نشر مسرحية البطولة التي دار موضوعها حول إسبانيا .

وحين ظهرت هذه المسرحية لم يكن قد تأتى للإتجاه الكلاسى أن تكتمل صورته من الناحية النظرية ولا من الناحية التطبيقية ، وظلت الملاهى المفجعة التي مثلها (رورترو Rortrou) و (بنسراد Benserade) وأمثالها أعواماً آخر ، وقد حظى هؤلاء الكتاب بالإقبال الشعبى المتوسط ، وظهر إتجاه آخر - بجوار هذا الإتجاه - لجأ إلى كتابة مسرحيات من التاريخ الإنجليزى ، كباب من أبواب الإلهام ولجه كتاب المسرح الرومانسى ، تلبية لحاجة المأساة ، فظهرت فى هذا المجال مسرحية (جان ملكة إنجلترا) . طبعَت عام ١٦٣٨ eanne, Royned' Angleterre التي ألفها (لاكبرينيد La Calprénede) ومسرحية مارى ستيوارت ملكة نيقوسيا . طبعَت عام ١٦٣٩ Marie Stuart Royned' Ecosse التي ألفها (رينول Reguault) ، وبوجه عام ، كان الإتجاه الكلاسى يسير فى طريقه قدماً ، وفى عام ١٦٣٤

ظهر (جان ميريه Jean Mairet) بمسرحيته (سوفونيسب Sophonisbe) وهى أول مسرحية فرنسية اعتمدت على القواعد الكلاسية ، وتبعتها سلسلة من المسرحيات التى عاجلت الموضوعات القديمة تبعا لقواعد النقد التى زعم بعضهم أنها كانت فى كتاب (الشعر) لأرسطو ، وأردف هذا الكاتب هذه المسرحية بمسرحية (مارك أنطوان ، أو كليوباترة ١٦٣٥ ou Marc Antoine la Cleopatre) ، وأخرج (سكودرى Scudery) ، مسرحية (مقتل قيصر ١٦٣٥ La Mort de Cesar) وأخرج (كورنى ١٦٣٤ - ١٦٣٥) مسرحية ميديه (Medée) .

وناقش النقاد القواعد الواجب اتباعها بحماسة بالغة فى تلك الفترة ، وحذا نفر من ذوى الاستقلال فى الرأى حذو (فرنسوا أوجييه Francois Ogier) معترضين على تطبيق القواعد تطبيقاً مترمناً ، ولكن معظمهم نادى (بميريه) زعيماً للإتجاه الكلاسى ، وظل الجدل نظرياً ؛ إذ لم تظهر مسرحية مفاجئة هامة حتماً - تسير على القواعد الكلاسية أو تخالفها - لتكون موضوعاً للمناقشة ، ثم أثارت مسرحية (السيد Le Cid) هذا الموضوع الملموس للمجتمع الباريسى ، ولم ينكر أحد قوتها ، وإنما كان موضوع التساؤل : هل تقوم قوتها على أسس مشروعة أو لا ؟ .

وأخذ كورنى موضوع مسرحيته عن مصدر إسبانى ، يدور حول (شيمين Chimène) حبيبة (رودريك Rodrique) وابنة (دون جوميز Gomez) وشاء الطالع السىء أن يوجه دون جوميز الإهانة إلى والد (رودريك) ويصفعه ، وفى الوقت الذى يتهاى فيها الشاب للزفاف ، يطلب منازلة (دون جوينر) ويقتله فى المباراة التالية ، وتضطر (شيمين) إلى المطالبة بموته . ولا يتحرر رودريك ، ولكنه يقوم على رأس فرقة صغيرة من

الجنود ، للقيام بغارة يائسة تقريباً لتوقف تقدم جيش عظيم من العرب ، ولكن لا يموت (رودريك) في الميدان وإنما يعود إلى وطنه منتصراً ممجداً ، ولكن وفاء شيمين لأبيها المتوفى لا زال يحضها على الثأر ، فتدفع (دون سانش Don Sanche) الذى طلب يدها لمنازلة (رودريك) ، وتعلم أن رودريك سوف يعرض نفسه للقتل ، فتحضه وتشجعه على استعمال ما لديه من قوة ليفوز بالنصر ، مع أنها تعلم أن عليها أن تتزوج من يبقى حياً من الخصمين ، استجابة لأمر الملك ، ويفوز رودريك في المباراة ، ويجمع شمل العاشقين .

وتبدو العاصفة التى ثارت حول هذه المسرحية - عند النظرة الأولى - غير قائمة على سبب ما ، ولكن نظرة تحليلية إلى المسرحية على هدى موضوعها يفسر المسائل ، ففيها شعر قوى رائع ، وتصوير فائن جرىء للشخصيات ، لذا امتازت وصارت مؤلفاً عظيماً ، وصارت تجربة أدبية لا يمكن إهمالها في فترة جدّ الناس في البحث عن الطريق السليم ، وتساءل الناس : هل تدفع عبقرية كورنى العالم إلى الضلال ؟ واتخذت هذه المسألة صورة بالغة الخطورة .

وتدل مظاهر الأمور على أن المؤلف لزم القواعد ، فمن المسلم به أن حوادث المسرحية دارت في أربع وعشرين ساعة ، وأن الحوادث قد جرت حول القصر الملكى ، على أن فصول المسرحية الخمسة ازدحمت بالحوادث التى ترهف المشاعر فتتظر ما سوف يحدث بشوق شديد ، ولم تنته المسرحية بفاجعة وإنما انتهت بخاتمة سعيدة ، وترددت أسئلة عدة على جانب كبير من الأهمية على ألسنة كتاب المسرح في تلك الآونة ، وهى أى الجوانب أكثر أهمية : جانب الحادث المحتمل ، أو جانب التزام القواعد ؟ وهل يمكن

الجمع بين الناحيتين ؟ وإذا أمكن هذا فكيف ؟ وما هو الهدف الحقيقي للمسرح المفجع ؟ وقد قدمت لهم مسرحية (السيد) اختباراً عملياً لإحكام الرأي .

وربما ظن كل من خاض غمار الجدل الذي ثار في ذلك الوقت حول مسرحية (السيد) أن التعليق الناقد كان ضعيفاً وتافهاً وخارجاً عن جوهر الموضوع عادة ، ولكن التصور التام للمسألة يبين كيف - كانت حرارة الدفاع منبعثة من إدراك أهمية نتائج هذه المعركة ، ولو أن الجدل ثار بين المؤلفين حول مسائل ليس لها شأن كبير .

وبعد أن عرضت هذه المسرحية على خشبة المسرح بوقت قصير ، بدأ تيريه ، - وربما كان يدفعه الحسد - وبدأ غيره يكتب في تقدير مزاياها ، وتحولت المناقشة إلى سبيل مر ، ودعيت (الهيئة الأكاديمية) رسمياً للحكم في هذه القضية ، فنشر (جان شابلين Jean Chapelain) - بمساعدة المؤسسة العلمية التي يتنسب لها - منشوره المشهور : (مشاعر الأكاديمية الفرنسية في موضوع هذه الملهاة المفجعة : السيد

Sentimens de L' Academie Francaise Sur la tragedi come die du Cid.

وامتلاً حيز كبير في هذا المنشور بمناقشة المسائل الثانوية ، وامتلاً حيزاً أكبر بمناقشة مسائل لا طائل منها البتة ، بما في ذلك الأمور الأخلاقية . وركز مؤلفو هذا المقال اهتمامهم بصفة خاصة حول موضوع زواج (شيمين) بقاتل أبيها ، وكيف تركت ليحول الحب قلبها مخالفة ما يمليه الواجب عليها . ولا شك في أن هذا النقد كان يتصف بالحمق في مظهره ، ولكن كتاب المنشور بلغوا في تفكيرهم آخر الأمر - وربما على غير قصد - محور

المسألة ، وإن كان تناولهم لها عابرا ، فقد خضع كورنى للوحدات خضوعاً صورياً ، وكانت نزعته رومانسية فى الحقيقة ، وبفنه قوة استعصت على القيود ، فكان حامل لواء الاتجاه الفردى فى عصر الكلاسية ، ولو أن العصر كان يسعى إلى إيقاف هذا الاتجاه بالضبط ، وحينما وجهت الأكاديمية سهام نقدها إلى سلوك (شيمين) ، كانت تعبر فى الواقع عن رغبة فى إقرار النظام وتوخى الاعتدال والالتئام الاجتماعى ، واتسع صدر عصر النهضة لأمثال (مارلو) ، أما فى هذه الفترة المتأخرة فلم يكن لمثله مكان .

وقد أدى الاهتمام بنقد ما فى مسرحية (السيد) - من حوادث غير محتملة الحدوث - إلى آثار بعيدة ، فقد توفر تسلسل الحوادث فى الملاحى المفجعة القديمة ، ولكن بناءها خلا من النظام ، وكان النظام ضرورة لازمة ، ومن ثم صارت الوحدات أمراً هاماً ، وفى الوقت نفسه لزم وجود الانسجام بين النظام والمحتويات . والواقع أن كورنى فشل فى تحقيق هذا الانسجام رغم ما توفر فى عمله من القوة والجمال ، وربما كان تنويع الحوادث أمراً مناسباً فى المسرحيات الرومانسية البناء ، أما فى المسرحيات الكلاسية المحافظة ، فلا بد من الانسجام بين تصوير المادة والانفعالات وبين التقاليد التى تطبق . وقد أصابت الأكاديمية حين اعترفت بأن ما اتجه كورنى إليه كان نوعاً من أنواع المسرحيات ، ولكنه لم يكن مائتاق العصر إلى تحقيقه . وربما كان بعض أفرادها متأثراً بأهوائه الشخصية ، أو بالغ فى تقديره الأكاديمى عن العبقرية الحققة حين لاحظت بشائرها ، ولكن الناحية الجوهرية تبرر تماماً اتجاه النقد بوجه عام فى ذلك المنشور ، وذلك على ضوء ما تطلبه التمثيل حينئذ ، وما كان الاتجاه الذى بدأه (كورنى) ليؤدى إلا إلى الفوضى ، أما اتجاه النقد فى ذلك المنشور فقد مهد إلى ظهور (راسين) Racin .

بل استجابت ميول (كورنى) نفسه إلى هذا الدرس كما هو واضح في مسرحياته التالية ، فقد اختار موضوعاً كلاسيكياً في مسرحية (هوراس Horace ١٦٤٠) وعرض حوادثه عرضاً توخى فيه البساطة أكثر مما فعل في تصوير حوادث (السيد) ، وقام أساس هذه المأساة على الوفاء الموزع ؛ فروما تعيش في ظروف الحرب ، ووضع المؤلف (هوراس) في مجال الصراع ، وخلق منه الوطنى السليم التفكير ، أما زوجته (ساين Sabine) فتنتمى إلى بلاد الأعداء ، وأما أخته (كاميل Camille) فتتهوى جندياً ينتمى إلى الأعداء ويدعى (كورياس Curiace) ، والشخصيات كلها واضحة المعالم ، ولا تعاني من صراع باطنى ، ثم قتل (هوراس) أخته ؛ لما سمعها تسب بلدها ؛ إيماناً منه بسلامة مبادئه ، وليس لكامل من تهمة إلا حبها لكورياس ، ويكتنف الموضوع جو الروعة والنبل والإحساس الرقيق ، وقد استطاع كورنى أن يصوغ عبارات رومانية في قوتها مثل : « لا ينهزم من وضع أمام عينيه الموت أو النصر إلا نادراً » ومثل : « من قرر أن يموت ميتة شريفة ، هانت عليه المصائب » و « إن روما تضعفها المعارك الخاسرة » ، وتظل هذه العبارات المركزة وأمثالها عالقة بالذهن .

وبينما استجاب قلب المؤلف لمنشور الأكاديمية ، فشلت مسرحية (هوراس) في بيان الاتجاه السليم ، فقد امتازت بجرأة أقوى مما يحتمله العصر ، ولم تستغل فرص الصراع الباطن ، تلك الفرص التى عرف (راسين) كيف يرحب بها بعده .

وعاد (كورنى) مرة أخرى إلى المأساة التى تنتهى نهاية سعيدة في مسرحية (سنا أو شفقة أو جست ١٦٤١ Cinna, ou la clemence d' Auguste) ، وصور مادتها على طريقة تصوير المادة في (هوراس) . فأوجست حاكم

مطلق ، ومن بين أفراد حاشيته لاجئة تدعى (إميلÉ Emilé) ، تحرقها رغبة
النار لأبيها الميت ، (منا) الذى يحب إميل حبا يكتمه ، ولأجلها يشترك فى
مؤامرة ضد (أوجست) ، يشترك فيها (ماكسيم) الذى يكن لها هوى
بدوره . وصور كورنى فى هذه الشخصيات - فى ظل صلتهم بالإمبراطور -
تصويرا جديرا بالثناء ، بوسائل مقتصدة ، ويرتفع إلى ذروة مسرحيته حينما
يقرر أوجست أن يعفو عن المذنبين فى نهاية المسرحية ، وقد امتازت نجوى
الإمبراطور فى الفصل الرابع بالتأثير القوى خاصة ؛ ويمكن اعتبارها مثيلا
كلاسيا للنجوى الرومانسية التى ترددت على لسان هنرى الخامس
لشكسبير.

يارب يا من شاءت إرادتك أن
تكون أمينا على حياتى ومكنونات صدرى ،
خذ ما وهبتنى من سلطان ؛
إن كان ذلك يسلبنى الصديق ولا يبقى لى غير رعية خاضعين ،
وكان مقدرا على من يتمتع بجلال الملك وفخامته
- حتى وهو يهب أعظم الهبات -
ألا يحصد غير الكراهية فحسب ، وقدر قانونك
القاهر ألا يقرب الملك إلا الذين
يتوقون إلى سفك دمه ! ليس فى الوجود استقرار ،
إن السلطان يحف به خوف لا ينقطع .

تم تحملنا مسرحيته (بوليوكت ١٦٤٢ Polyeucte) إلى عالم آخر ،
نتنقل فيه من الوثنية إلى المسيحية ، فقد انحدر (بوليوكت) من سلالة أمراء

أرمينيا ، وخضع لسلطة روما المادية ، وتزوج من (بولين Pauline) ابنة حاكمها ، وهنا رسم المؤلف صورة للنزعة التصوفية ، إذ أظهر أن هذا الرجل اتجه إلى عقيدة أعلى فاضطر إلى اتباع طريقة في الحياة تختلف عن طريقة رفاقه ، وقد صور هذا التناقض في علاقته (بولين) تصويراً جيداً ، فقد تزوجته هذه السيدة الرومانية استجابة لأمر والدها فحسب ، أما قلبها فقد منحت لمواطن روماني يدعى (سيفير Severe) ، وكانت زوجة وفية لزوجها ، على أن حبها لم يهدأ أواره ، وعندما تعلم في النهاية أن (بوليوكت) اطلع على خبيثة نفسها ، وأنه اقترح فتح باب السعادة لها بموته ، ووافق (سيفير Sévère) صامتا على هذا الاقتراح ، أشرفت نفس (بولين) فجأة بأنوار باهرة جديدة ، فتحوّلت إلى المسيحية ؛ لتكون رفيقة روح هذا البطل حتى بعد موته بعد أن تكشفت له فضائلها على هذا النحو .

وكرر (كورنى) هذه الاتجاهات في مآسيه التالية ، في (بومبى و Rodogune ١٦٤٢) و (رودجين أميرة بارثيا طبعة عام ١٦٥٩) و (Princess de Parthia) و (هرقليوس ١٦٤٦ Heraclius) و (نيكوميد ١٦٥٠ - ١٦٥١ Nicomède) وكذلك في مؤلفاته الأخيرة مثل (أوديب ١٦٥٩ Oedipe) و (سرتوريوس ١٦٦٢ Serturius) و (سوفونى ١٦٦٣ Sophonisbe) ولكن الزمن سبقه فصار أثراً من آثار الماضي ، وضلت قامته الطويلة طريقها الذى يعود إلى عصر النهضة ، فبدت مكانته شاذة بين فتيان العصر من أهل الأدب والرقّة ولقد امتازت شخصياتها بخشونة التصوير ، وجرأة الأبعاد ، وعظم الكتلة ، بينما طالب النبلاء والنبيلات من رجال الحاشية في باريس بصور توفرت فيها الرقة وحسن الصياغة أكثر من ذى قبل . وقد استطاعت الجماهير أن تظهر حماسها (لعظمة النفوس) حسب تعبير الناقد (شارلز سانت إفريموند Charles

(Saint Everemond) ، ولكنهم آثروا البحث عن « الإعجاب الرقيق » أكثر من ذى قبل . وامتاز كورنى بنوع من أنواع الرجولة الخشنة فى كتاباته ، على أن بطلات راسين قد امتازت بإحساس رقيق لآدم ذوق العصر أكثر من ذى قبل .



المأساة الجديدة راسين

ولد (جان راسين Jean Racine) عام ١٦٣٩ ، وأخرج أولى مسرحياته عام ١٦٤٤ ، وتوفى عام ١٦٩٩ بعد أن صار أوبر كاتب صور الأساليب الكلاسيكية الفرنسية التى ميزت عصر لويس الرابع عشر .

وقد اختلف عن كورنى ، واستجابت اتجاهاته لمطالب العصر تماما ، ويمكن أن يقرر أن ميوله الأساسية انسجمت مع الأنغام التى ردها مجتمع باريس حيث عاش . وخلف وراءه نماذج عدة ، امتازت كل واحدة منها بناحية من نواحي الإلهام ، وقد حور العناصر التى اقتبسها من غيره فى فترة نضوجه ، ومزجها بما عنده ، فأنت الصورة النهائية مختلفة عن الأصل تماما ، وصورت قوالب عصره فى كل ما كتب .

وكان (بيير كورنى) أهم كاتب سبقه طبعاً ، وقبل ظهور مسرحية (الطيبى ، أو الأخوان العدوان La Thebaid, ou les frères ennemis) عام ١٦٦٤ ، ظهر نفر آخر من الكتاب اتجهوا صوب المأساة ، وقد نافسه عدد كبير من أقرانه فيما كتب من سلسلة مسرحية كلاسيكية ، فسجل توماس كورنى ، أخو كورنى الأصغر ، سلسلة من المآسى المسرحية ، أجودها مسرحية (تموقراط ١٦٥٦ Timocrate) لم تتألق ، أما (فيليب

كينولت (Philip Quinault) فقد سلك سبيل كورنى ، وسرعان ما اشترك مع (لولى Luli) واجتذبه إلى محيط الأوبرا ، وقد أخرج مسرحيته الذائعة (أرميد ١٦٨٦ Armide) وهى إحدى المآسى التى كانت لها أبعد الآثار فى إقرار من (الأوبرا العظيمة ، Grand Opera) فى فرنسا ، ولم تظهر ملامح العظمة الحقيقية فى أية مأساة سبقت راسين مباشرة وظلت مسرحية (السيد) و (هوراس) و (سنا) أبرع المسرحيات الرصينة التى عرضها المسرح الفرنسى .

منح راسين مسرح عصره ميزات أظهرته على زملائه للحال ، ولم يعتمد جمال شعره على قوة الإلقاء ، وإنما على الرقة والدقة ، وبينما كان الحوار عند كورنى حوار كاتب رومانسى أرغم على الكتابة بلغة كلاسية ، انسجمت عبارات راسين إنسجاما تاما مع طابع العصر ، وامتازت بالتركيز وقوام الصقل ، وبينما كانت أمثال كورنى منحوتة نحتا ثقيلا آخر سريعا ، امتاز شعر راسين المسرحى بالحوية المسرحية ، والتلقائية المعبرة عن الشخصية ، فى عبارات مركزة تمثيلية ، كما أشارت بذلك أجيال عديدة من الممثلين الفرنسيين ، وإن سطرا من سطور راسين ليحمل مادة فقرة بكاملها عند كورنى ، وإليك مثالا : صرخة هرميون فى (أندروماك) وما امتازت به من بساطة :

أين أنا ؟ ماذا فعلت ؟

ماذا يجب أن أفعل الآن ؟ أى سورة أستبدت بى ؟

أى حزن يلتهم فؤادى ؟ أنا ضالة هنا وهناك فى هذا القصر الذى

اقتحمته ، وأأسفا ، ألا من يخرج يرشدنى ؟

فأعلم أحب أم أكره ؟

وهى سطور تمتاز بتجاوز معناها العادى ، وهى خالية من البهرج ، لذا استعصى شعر راسين على الترجمة ، وقد اعتمدت دقة أسلوبه على إحساسه الجميل بموسيقى اللغة الفرنسية ، وحين حاولت اللغات الأخرى إعادة رسم الصورة رسماً أميناً نقلها نقلاً مضطرباً .

وجمع راسين بساطة اللغة إلى بساطة التصوير ، فصنع مالم يصنع كورنى ، إذ أدرك كيف يجعل موضوعه منسجماً مع مطالب التقاليد السارية ، وقامت مناظره على الاحتمال ، وجعل الصور ملائمة ، بل لزمها حدوث الحوادث فى ساعات قليلة وفى مكان واحد ، فلا حشو ولا استطراد ، وإنما تحقيق تام للأسلوب الكلاسى وتعبيره المباشر .

وإن أعظم عمل قام به هو تطوير أسلوب خاص ملائم للميول الكلاسيكية المعاصرة ، بينما أراد كورنى إثارة الإعجاب بنواحي البطولة فى شخصياته ، ومع أن عاطفة الحب لعبت دوراً هاماً فى مسرحياته ، إلا أنه أعلن صراحة أن عامل الحب فى المأساة إنما هو عامل ثانوى بالنسبة للدوافع الأخرى ، وقد قرر فى حديث له عام ١٦٦٠ : « أن وقار المأساة يحتاج إلى اهتمام عظيم ذى بال ، أو إلى عاطفة رجولة أو أية عاطفة أنبل من الحب ؛ مثل الطموح والانتقام الذى يدفعنا إلى توقع كوارث أهم من فقد العشيقة ، وقد يناسب أن يمتزج مثل هذا الموضوع بالحب ، فالحب عاطفة دائمة السحر ، وقد يصلح أساساً للشئون الهامة الأخرى وللعواطف التى ذكرتها ، وعليه أن يقنع باحتلال المرتبة الثانية ، وتحل هذه العواطف فى المحل الأول من القصيدة » .

ولاشك فى أن كورنى كان على صواب فى فكرته ، وكان مقدراً لحاجات المسرحيات المفجعة ، على أن العصر الذى عاش فيه كان عصر غزل ، وكان

موضوع الحب فيه على جانب كبير من الأهمية ، ولا يرحب أهل عصره كثيراً بمثل العواطف الخشنة التى تحدث عنها ، أما راسين فقد آمن بأن نجاح المسرحية المفجعة فى وقته يجب أن يدور حول عاطفة الحب ، أو أن تكون عاطفة الحب عاملاً فاصلاً فى الموضوع على الأقل .

وتطلب تحقيق هذا الإتجاه مرانا وبراعة أكثر مما توفرت لكورنى ؛ فقد صور شخصياته تصويراً بسيطاً جريئاً ، وانطلق فى طريقه محتفظاً بمستوى الطرافة بوسائل أكثر دقة من سلفه ، وصار الصراع الباطن لازماً عنده ، وقد برع هذا الكاتب - الذى شاهد القلب البشرى - فى نسج الأهواء المتضاربة وإحداث التوتر إلى حد لا يكاد يصدق ، وبدأ يبحث فى الآفاق التى تقع فيها وراء الشعور ، وفى الواقع وضع أساس المسرحية النفسية الحديثة .

ولما كان يهدف إلى عدم تشجيع الإعجاب بالبطولة ، وأن يقصر تناوله الرئيسى على عاطفة الحب ، فلذلك خطا خطوة أخرى ، وكان كورنى يركز معظم اهتمامه على أبطاله ، أما راسين فقد فتح أفقاً جديداً حين اهتم ببطلاته ، ولم يهتم للمصفات الخشنة القريبة من صفات الذكر ، كما فى صورة (ألكترا) التى قضى عليها الحقد ، و (ميديا) التى عذبها هجران زوجها لها ، وإنما كانت نساء راسين أكثر رقة فى البناء ، وقد بلغ (أسكليوس) أعلى مراتب صور المذكر فى الإتجاه الكلاسى ، وصورت الذكر عبقرية كورنى الرومانسية وذللتها وضبطتها بتأثير الصور الكلاسية أما جوهر نساء راسين ففى صفات الأنثى .

وقد حقق راسين رسالته بأناة ، وقد بين فى مقدمة مسرحيته (السيدة الطيبة) أنه أهمل عامل الحب ؛ إذ لم يجد - لما عرف به المحبون من رقة وغيرة - محلاً ملائماً فيما اختار من موضوع صارم ، وقد حذا حذو كورنى

و(كينولت Quinault) إلى حد ما في مسرحية (الإسكندر الأكبر ١٦٦٥) ،
فعرض موضوعا يعجب لما يتصف به بطله من صفات الأبطال .

وقد بين أن هذه المحاولات كانت تجريبية على أى حال ، وذلك بعد
عامين ، ثم أخرج أولى مآسيه الخاصة بالأنثى وهى (أندروماك
١٦٦٧ Andromache) ، فرسم فيها أسس الإطار الكلاسى المبسط
بصورة نهائية ، ولم يكتف بالتزام الوحدات المسرحية ، وإبعاد المادة المظهرية
الخارجة عن موضوعه ، وإنما قصر حركات الممثلين على الحد الأدنى ،
واقصر عدد الشخصيات الهامة في المسرحية على أربع ، هى :
(أورست Oreste) الذى يهوى (هرميون Hermione) ، وهرميون التى
(تهوى بيروس Pyrrius) ، وبيروس الذى يهوى (أندروماك) ،
وأندروماك نفسها التى كانت وفية لزوجها المتوفى (هكتور) ، ومع أن
أسماءهم كانت إغريقية ، لكنها تحركت أمامنا في صور مثالية إنسانية
مألوفة ، ترتفع وتهبط بقوة ، وقد اقتصرت الفصول الخمسة في المأساة على
تحليل اللوعة التى استبدت بهؤلاء الأربعة وتصويرها ، فأعاد صياغة القصة
الإغريقية بعبارات رقيقة ، وقد تشتت فكر أندروماك بين وفائها للذكرى
زوجها الأول ، وتكريس حياتها لإبنتها الحى ، أما هرميون فلم تعلم هل
تحب أم تكره ؟ ولم تميز بين العاطفتين في نفسها فتساءلت :

هل أكره كليون ؟

إن كل عزة نفسى عندى

وشرفي يهتزان في مهب الريح لشد ما أظهرته له من عطف ،

ولكنه لم يعد يذكر أن الذى كان أثيرا عندى قد خاننى ، وكم أحبيته ؟

فلا أستطيع أن أكرهه الآن !

وتنتاب (أورست) الحيرة وقد نال منه الحزن والكآبة ، ، وأضعفه عشق
هرميون وإدراكه لما حكمت به الآلهة عليه من دمار :

إننى أعلم بهذا الأمر . وهذا هو الطريق إلى هلاكى

لقد امتلك بيروس قلبك ،

أما عقلك فعند أورست .

وما أبعدنا فى هذا المجال عن دنيا البطولة ، وتحظى مسرحية (أندروماك)
بإعجابنا الخالص ، أما الشخصيات الأخرى فهي معذبة النفوس ،
مضطربة فى باطنها ، ومشغولة برغباتها وأنواع شقائها ، وربما بدا الفرق بين
راسين وكورنى من حيث النوع بالمقارنة بين (شيمين) و(هرميون) ، فقد
انثنت الأولى على تحقيق الموت لحبيبها ، أو الموافقة عليه على الأقل ؛ لأن
الشرف يمل عليها هذه المطالب ، أما الثانية ، فتدفعها سورة الغضب
الكامن وتوحى إلى أورست بقتل بيروس .

عرف راسين مواهبه وعرف سبيله ومسلسله ، ووضحت المعالم أمامه ،
فامتاز موضوعه « ببساطة الحركة » ، ولم يشغل بحوادث كثيرة ، وإنما شغل
بما يصلح للء يوم واحد ، وتقدم الموضوع بالتدرج نحو الهدف ، تؤيده
صور الميول والانفعالات والعواطف فى الشخصيات ، وقد حاول فى مسرحية
« بريتانيكوس ١٦٦٩ Britannicus » أن يصور مسرحيته على طريقة كورنى
تصويرا بارعا ، ولكنه طبعها بطابع أسلوبه الخاص ، وكأنه أراد أن يدل بأن
موضوع الحب لا يكفى لشمول أفكاره كلها ، وظهر أثر طريقة كورنى عليه
أيضاً فى مسرحيته (بيازيت ١٦٧٢ Bajazet) و(دمتريدات ١٦٧٣ Mithri-
date) . ثم انتقل بقدوم راسخة إلى ميدانه فى مسرحية (بيرينس ١٦٧٠ Bere-
nice) و (إفيجينى ١٦٧٤ Iphigenie) و (فيدر ١٦٧٧ Phedre) ،

وصور موضوعا معاصرا تقريبا في (بيازيد) ، وفيها أراد أن يحقق « بعد »
المأساة ، بتصوير الحياة في بلاد شرقية بعيدة ، فرسم معالم ممتازة لرجل
السياسة (أكمات Acomat) و (روكسان Rox - ane) صاحبة العاطفة
المشوبة ، وصارت روكسان الشخصية الرئيسية في المسرحية في الواقع ،
وأصاب راسين حين ركز اهتمامه على شخصية المرأة في مسرحياته الثلاث
التي اقتبسها من الكلاسيين .

وتنبىء هذه المأسى الثلاث في عنواناتها عن اهتمامه الشامل بالمرأة ، أما
(إفيجينى) فقد صورت تأثيراً دقيقاً تبادلتها الشخصيات ، وانتهت الحوادث
نهاية سعيدة ، ولكن مجالها أندر بالكوارث أثناء الحوادث ، وتوسطت
المسرحية شخصية إفيجينى الضعيفة الجميلة ، وظلت متمسكة بوفائها
لحييها (أخيل Achilles) وأبيها (أجامنون Agamemnon) ، ومالت من
ناحية إلى أبيها الضعيف الطموح القلب ، الذى يصر مع اليأس على زعامته
لجيوش الإغريق ، ولكنه يحرص على عدم إثارة المتاعب العائلية ، وكان خلوا
من الإرادة ؛ لذا سلك - ما بدا له - أهون الطريقين شرا ، وتغير فكره وتبدل
مع كل دفعة ريح ، وظهرت شخصية (كليتمنسترا Clytemnestra) من
ناحية أخرى ، وخدمت أمرها لإنقاذ حياة ابنتها اليائسة ، فكانت عامل
توازن قابل زوجها ، لها هدف لا تحيد عنه ، وشخصية أقوى من شخصية
زوجها ، ولكن الظروف جعلتها عاجزة ، وقابلت (أخيل) الشاب
(إريفييل Eriphile) شخصية (إفيجينى) مقابلة شديدة ، فالأول رجل
عمل صريح مستقل عن المرأة ، والثانية فتاة بائسة مريضة تغار من غيرها ،
لها نزعة انتحارية ، ونجح راسين في توجيه المسرحية نحو الخاتمة السعيدة بأن
جعلها تجلب لنفسها الموت ، حين أعلن (كلكاس Calcas) العراف : أنها
تصلح ضحية وقربانا تلبية لمطالب الآلهة بدلا من إفيجينى .

ومن الطبعى أن ندفع للمقارنة بين هذه المسرحية ومسرحية (افيجينى فى أوليس Iphigenie in Aulis) التى وضعها (يوريبيد) الإغريقى ، ولنقرر أنها تثبت للمقارنة فى هذا الاختبار . وربما غاب عنها إتيقان يوريبيد فى تصوير جرأة الشخصيات ، ومع أن براعته كانت دون براعة آسكيلوس الذى لم يرم إلى جرأة التصوير ، إلا أن راسين قد رمى إلى التدريس فى أعماق النفس البشرية الخفية ، بينما اكتفى يوريبيد بعرض صورة أبعادها كلاسية .

وظهرت مسرحية (بيرينيس) قبل ظهور (إفيجينى) بأربع سنوات ، ويتضح فى المسرحية الثانية مدى تمكن راسين من أسلوبه الخاص فى المأسى وضوحاً أقوى ، ويمكن أن تعتبر مسرحية (بيرينيس) مسرحية انتقال ، فثن دار موضوعها حول الهوى - وكانت المرأة شخصيتها الرئيسية - فإن فيها مطالب الواجب والدولة - الذى نادى بهما كورنى - واضحة ، وفيها تلزم روما « تيتوس Titus » أن يتناسى حبه « لبيرينيس » ، ولكن جمالها الساحر يوهن عزيمته ، بينما يصل إليها (أنتيوكوس Antiochus) من قبل سيده ليأمرها بالخروج من المدينة فى صرامة ، ويسحره جمالها بدوره ، وهكذا صار الحب المتضارب موضوع (بيرينيس) شبيها بموضوع (أندروماك) ، ولكنها مختلفان ؛ إذ يقوم العرض على الصراع بين الحب والشرف ، ولا يفلح انتصار الواجب فى إخفاء معالم عاطفة الحب المهيمنة ، ولا فى تقليل جو الحنان الذى يخترقها . وهذا بيت على لسان (أنتيوكوس) يمثل اتجاه المسرحية العام :

إننى أتبع آثار قدميك وأنا أبكى .

فقد افتتح راسين مرحلة جديدة عندما نبذ أسلوب كورنى وسجل هذه المسرحية : مسرحية الاستسلام .

وظهرت قوة راسين وضعفه فى مسرحية (فيدر) التى تفوق حوارها فيها على كل ما أتمه من قبل ، فى الدقة والروعة ، وبرزت شخصياته واضحة تامة الأبعاد ، وقد اتجه المؤلف إلى يوريبيد مرة أخرى ليتناول موضوعها ، فصور الحائل الذى وقف بين (فيدر) وبين غرامها الأول (هيبوليت Hippolite) ابن زوجها من زوجته الأولى ، واعتقدت (إينون Enone) خادمتها الوفية بأن ثيسسيوس هلك حملة فى الخارج ، ونصحت (فير) بأن تكاشف ابن زوجها بهواها ، ولكنه أنكر حبه غاضبا ، ثم عاد (ثيسسيوس فجأة) ، واتهمت (إينون) ابنه بأنه حاول إغراء (فيدر) ، وظل الابن صامتا ، فسبه أبوه ، ثم سار إلى الهلاك ، أما (فيدر) فقد غلبها مزيد من الشعور بالخزى والحزن ، أكثر مما شعرت بالخسارة ، فانتحرت .

وهكذا صور المؤلف المسرحى امرأة قضت عليها نار حب لم تستطع أن تطفى أواره ، فى فن رفيع وصورة لا تمحى ، وقد ظهرت أول مرة بعد أن نال منها الضعف ، واستدرت الرحمة حين قالت لإينون :

انتظرى هنا يا (إينون)

فعافيتى تنهار ، ويجب أن أستريح قليلا ،

وقد بهر بصرى النور ؛ وقد مضى زمن طويل منذ أن رأيت النور.

وقبل أن تواجه هيبوليت نعلم أنه أغرم (بآريسي Aricie) الذى يعترف بإحساسه بهوى جديد ، وهو الذى كان يتفكر من قبل لكل عاطفة رقيقة ، ويقول :

عندما أفارقك أجذك دانية منى

وتلوح لى صورتك فى ظلمة الغابة

وفى الليل الداكن وفى النهار سواء حين أرى

ضوء سحرك الذى أتجنبه

كل شىء يتآمر ليجعل هيبوليت أسير حبك

وثمرة تنهداتى كلها هو أنى لا أستطيع

أن أسترذ ذاتى مرة أخرى .

ويزيد التوتر بانتظام حتى نبلغ حديث (فيدر) الرائع فى الفصل الرابع ،

حين تتأمل مالا تستطيع أن تناله بمرارة ، وتسألها (إينون) : « أى ثمرة

يجنونها من الحب اليائس ؟ » فتبلغها الإجابة التى تحسر القناع عن نفسها

المعلبة وتقول :

سوف يظل مثل هذا الهوى ويظل إلى الأبد ، وحين أنطق بهذا الرأى -

ويا للمخاطر الرهيب -

يسخرون من جنونى وقلبى الموجد ! فلا يحول بين المحيين المنفى ، ولا

ذاك الذى لابد أن يفرق بينهم ،

وإنما يقطعون ألف عهد للوصال المكين ،

أى إينون : هل أطيق هذه السعادة

التي تنبذنى ؟ إننى جديرة برثائك .

إن مثل هذه المرأة يجب أن تتحطم ، وسوف تتجدد

سورة زوجى على بنات جنسها البغيض .

وسوف يكون العقاب صارماً .

إن إثمها فاق إثم إختوتها جميعاً .

وسوف أتوسل إلى ثيسوس في غيرتى !

ماذا أقول ؟ هل طاش صوابى ؟

وهل استولت على (فيدر) الغيرة ! ترى هل تذهب متعطفة

تستجدى ثيسوس لمعاونتها ؟ إنه يعيش ، ولكنى أحترق .

ولمن ؟ أى هذا ، الذى أزعم أنه قلبى ؟

إن شعر رأسى ينتصب مرتعباً عما أقول ،

فمنذ اليوم قد جاوزت آثامى كل حد ،

ما نبعث النفاق والخنا من كل .

ما أفعل ؟

ولكن إرادتها تعجز عن كفكفة هواها الجارف الذى لاينى .

ثم استولت على راسين حالة نفسية جديدة فى هذه الفترة من حياته العملية ، لا بسبب هجمات خصومه الشائنة ، وإنما بسبب تغير دينى حقيقى إذ ، هجر المسرح ، ووجد فى الطمأنينة الدينية موئلا من عذاب الشخصيات التى خلقها ، فهجر المسرح العام على أنه قدر له أن يهب العالم مسرحية عظمية ، ففى عام ١٦٩١ وقد بلغ الثانية والخمسين من عمره ، أخرج مسرحيته الدينية (أثالى Athalie) وابتعد فيها عن موضوع الحب ، وحلت بدل الروعة الغنائية الصريحة محل ما سبق أن سهر من أغوار النفوس ، وقد قابل فيها بين الملكة (أثالى) الطامعة ، التى لطخت يديها الدماء وبين (جواس Toas) الشاب ، صاحب البصيرة النافذة ، الصادقة .

وقد صور فيها الكاتب قصة الإيمان والخاتمة تصويراً بارعاً صنو تصويره
لأهواء (فيدر) وعذاب (أندروماك) ، ولكن روحه سكنت وهدأت ،
وتمكنت من إحداث تأثير عميق بتقديم شخصية منفردة تستند إلى فتيات
(الجوقة) . وقد رددت الأنشودة الأولى عظمة الله تعالى على هذا النحو :

إن جلاله يملأ الكون الرفيع

فارفعوا إليه أصوات الضراعة .

فقد كان له الملك من قبل إن يولد الزمن

وهيا رددوا له الحمد على رحمته ونعمه .

وقد اقتصرت آخر عبارات هذه (الجوقة) على هذا الموضوع ، فكان الله
تعالى وهو في الغيب بطل المسرحية .

وما كانت اليد التي سجلت هذه العبارات الدقيقة الخالدة ، وحللت
إحساسات (أندروماك) و (فيدر) لتخونها براعتها في هذا المقام ، فقد
صورت شخصية (جود) تصويراً بسيطاً لا يبارى ، وبعد أن يظهر بفترة
قصيرة ، في عبارات لم تبلغ اثنتى عشرة كلمة يقول :

« أى أبنر (Abner) العزيز : إنى لا أخاف غيره ، إنى أخشى الله ولا
أخشى سواه » .

وهكذا يتجلى دوره المسرحى في لمحة بارقة واحدة ، ولم تنل مسرحية
(أثالى) تقديراً كبيراً في العصر الذى ألفت فيه ، ولكن الرومانسيين في القرن
التاسع عشر وجدوا فيها خصائص ومميزات لم توجد في مسرحياته الأخرى ،
واعتبرها نفر منهم ذرة انتاجه ، وذلك بالرغم من ثورتهم على الاتجاه
الكلاسى عند راسين .

ومن العسير أن نضع راسين في مكانه الصحيح ، فمن المؤكد أنه لا يقارن بعالمقة الكتاب المسرحيين ؛ إذ لأفقه وأسلوبه حدود ، فبينما احتفظ ما كتبه شكسبير وسوفوكليس بمميزات الشعر - حتى في الترجمة ، مع ما لأسالييهما من قوة - بعثت مسرحيات راسين على الإملال إلى درجة ما ، رغم ما فيها من بساطة ورقة ، وإذا انتقلت من لغتها الأصلية إلى لغات أخرى بدت عارية ، كما أنها تحتاج إلى تفسير مسرحى خاص بالتأكيد ، ولا تتيح للممثل والمخرج مجالا من الإمكان الفنى الذى يوجد فى مأسى شكسبير وفوزها فى حياتها على منصة المسرح ، لذا كان من النادر تمثيل مسرحيات راسين خارج فرنسا ، بل لا تمثلها فى فرنسا إلا فرقة تواصل رسم تقاليد عصر لويس الرابع عشر ، وقد نالت الممثلات الفرنسيات شهرة بأداء أدوار مسرحيات راسين مدى قرنين ونصف قرن من الزمان ، بينما كان من النادر تمثيل هذه الأدوار خارج فرنسا

تلك هى حدوده ، ويقابلها نواحي جديدة بالاعتبار ، أهمها : قدرة راسين على اجتذاب الاهتمام المسرحى ، والتوتر المسرحى بأبسط الوسائل ، وقد بين أن الأعمال العنيفة وكثرة الحوادث لا تكفى للإستيلاء على إهتمام الجمهور ، وبين أن الإثارة قد تحدث بالاعتصار على تحليل الحركة الباطنة تحليلاً دقيقاً ، وقد يحقق الإيجاء الدقيق قوة البيان الجرىء ، وقد برع راسين فى تصوير الشخصيات التى برحت بها الرغبات الخارجة على إرادتها ، ومالم تشبع هذه الرغبات ، فقد صارت حياتها فارغة ، وصار الموت هو المنقذ الرحيم لها .

وهكذا ظهر راسين على المسرح بهذه الأساليب الجديدة ، وكانت لها آثار بعيدة المدى فيه بطريق مباشر أو غير مباشر ، وكان ما يدين به المسرح النفسى الحديث من الإلهام لراسين ديناً عظيماً .

الفصل الثانى

موليير وملهاة السلوك

سارت المأساة الكلاسية فى فرنسا قدما ، وتطورت معها الملهاة تطورا مائلا ، بل وضع راسين نفسه مسرحية فكاهية هى (المتخاصمون - Plaide-rurs) ضمن ما وضع من مسرحيات رصينة ، كما بدأ كورنى حياته المسرحية بملهاة (ميليت Melite) ، ودفع تمسك النظريات الكلاسية بالإحتفاظ بنقاء الأنواع المسرحية وأنهاطها الناس إلى التعبير عن خواجلهم فى إطار المأساة تارة ، وفى إطار الملهاة تارة أخرى ، وأدى ذلك إلى خلق مناظر كوميدية ذات طابع ممتاز وذات طابع شخصى خاص .

الطلائع قبل موليير

بيير كورنى

سجلت مسرحية فى خير أوان عام ١٦٣٨ ، وما يدعو إلى الدهشة أنها رفعت إلى (سير كنلم دجى Sir Kenelm Digby) وباركها ريشيليو شخصيا ، وكان قد عين خرساً من الكتاب لتأليفها وهم (بوسروبرت Bois-robert) و (كولتيت Colletet) و (كورنى Corneille) و (ليتوال L' Es-toille) و (روتر Rotrou) وكان هدفه إقرار نموذج جديد للملهاة .

وقد شجع ريشيليو ذلك النفر من النقد الذين دعوا إلى التزام القواعد الكلاسيكية الجديدة بصورة نهائية ، وتمشى في ذلك مع اتجاهاته السياسية العامة التى توخت النظام والدقة والوحدة ، واعتبر انعدام الصورة فى الملهاة المفجعة الشعبية ضربا من ضروب الإثم ، ووجه كل عنايته إلى تشجيع تطور المأساة الخالصة والملهاة الخالصة نحو البساطة ، مع التزام الوحدات ؛ لذلك رسمت هذه المسرحية : التى سميت (ملهاة التويلرى-La come-diedes Tuilleries) - والتى كلف الكتاب بكتابتها ، واشترك بدوره فى تأليفها - صورة للنموذج الذى يجب أن تكون عليه ملهاة من هذا النوع .

وكان كورنى هو الكاتب الوحيد بين هؤلاء الخمسة صاحب عبقرية . وقد أثبت بها أنه بارع براعة مسرحية حققة تلائم تحليل الآداب الاجتماعية والحياة الاجتماعية بطريقة واقعية فى ملهاة (ميليت ١٦٢٩) ، وقد خط قلمه عدة مؤلفات مشابهة فى الفترة من ظهور ملهاته حتى ظهور (ملهاة التويلرى) ، مثل (الأرملة ١٦٣٣ La Veuve) و (رواق القصر ١٦٣٤ La Galerie du Palais) و (الساحة الملكية ١٦٣٤ La Place Royale) و (الوهم المضحك ١٦٢٩ L'illusion comique) وقد أثبتت جميعا أنه كان كاتباً يبشر بالنجاح .

ولا يمكن اعتبار التجربة المسرحية الجماعية السالفة من بؤادر النجاح ، ولكن لاشك أن إصرار ريشيليو على الدقة الكلاسيكية - كما تبدو فى بساطة الموضوع وتوازن المناظر فى تلك الملهاة - كان أمراً يتفق وحاجات العصر ، أمراً بالغ الأهمية لتطوير المسرح الفرنسى ، ولم يغب ذلك عن عبقرية كورنى نفسه ، وهو يتأهب لتجريب الملهاة الكلاسيكية تجريباً مرضياً ، ولو أن شروعه زاد قليلاً على حدود الدقة البالغة التى رغب بعض النقاد فى فرضها على المسرح .

وكانت محاولاته في الملهاة محاولات رائدة لا كاتب متمكن ناضج ، وقد بين في ملهاة (ميليت) لمعاصريه : أن الحياة الواقعية في المجتمع صالحة لتصويرها المسرحي بأسلوب سليم دقيق ، وابتكر في ملهاة (الوهم المضحك) ذاتها ملهاة ، فاقت قيمتها قيمة ما عرض من قبل مسارج باريس ، وفي مسرحياته التالية ، مثل مسرحية (الكاذب ١٦٤٤ - da men-teut) التي أخذها عن مسرحية Laverdad Sospechoso وبها مهد السبيل لظهور الملهاة الصحيحة التي صورت الأخلاق ، وقاد ذلك النفر من زملائه الذين وجدوا إلهاما جديدا في المسرح الإسباني .

وكان للتأثير الإسباني على الكتاب الفرنسيين الكوميديين في ذلك العصر قوة جديرة بالإعتبار الكامل ؛ فقد ألف (بول سكارون Paul Scarron) مسرحية (جودليه ، أو الوصيف السيد طبعت عام ١٦٤٥ Joddet, ou La maitre valet) ومسرحية توماس كورنى (Thomas Corneille) واسمها محاسن الصدف (طبعت عام ١٦٥٧ Lesengagement du hazard) وأخرى أسمها (الفلكي المزيف ١٦٥٠ La Feint astrologue) ومسرحية مجهولة المؤلف ، اسمها (الهوى العصرى . طبعت عام ١٦٥٣ L' amour ala mode) ، وقد فاضت براعة في التندر والحيوية ، كما ألهمت غيرها من المسرحيات خارج وطنها ، فكانت مصدرا لها ، ومسرحية أخرى من خير ملاحى القرن السابع عشر وهى مسرحية سكارون وقد سميت (الوارث الأحق طبعت عام ١٦٥٠ L' Heritier Ridicule) التي تصور تضارب العواطف تصويرا مسرحيا مرحا ، في مناظر طريفة ، فتصور شخصية فليبين Filipin الذى يتخذ مظاهر العظمة الكاذبة وراء الاسم المستعار (دوم بدور دى بفالوس Dom Pedro de Buffalos) .

ظهور موليير - المسرحيات الهزلية الأولى

عاش المسرح على مؤلفات عدد طيب من كتاب الملهاة فى العقود التالية مباشرة ، ومثل طليعة هذه الجماعة : كورنى ، وبول سكارون ، ومن بعدهم (فيليب كينو Philippe Quinault) الذى افتتح مسرحياته بملهاة (المتنافسين طبعت ١٦٥٥ Les Rivaies) ، ثم أنجز عملا عظيم الأهمية فى مسرحيته (ملهاة بلا ملهاة . طبعت عام ١٦٥٧ La Comedie Sans Comedie) ومثل (صامويل شابوزو Samuel Chappuzeau) صاحب النفس القلقة الذى أدلى بدلوه فى المسرح المعاصر بعدد من المسرحيات الحية ، ثم راسين مؤلف مسرحية (المتخاصمين ١٦٦٨ Les Plaideurs) ، وهى قطعة من التهكم الطريف على المحامين ، ومن المؤلفين للملاهى ريموند بواسون Raymond Poisson ، وهو ممثل ألف بضع ملاهى هزلية لم تخل من براعة .

ولكن أهمية كل كتاب الملهاة فى النصف الثانى من القرن السابع عشر تتقهقر أمام اسم موليير (جان بابتست بوكلان-Jean - Baptiste Poque - lin) الذى اشتهر فى عصره باسم (موليير) ، وسما فكان من أكبر كتاب الملهاة فى العالم قاطبة ، وحين بلغ الثالثة والثلاثين من عمره عام ١٦٥٥ ، سجل أول عمل هام له عرض على المسرح ، وهو ملهاة (المضطرب ، أو المصابائب L' etourdi, ou Le contretemps) ، وحتى ذلك التاريخ كان يكتسب خبرة فى دور التمثيل ، وتكونت فرقته (مستر ثياتر) أى المسرح المشهور (L' illustre Théâtre) عام ١٦٤٣ ، وبعد أن تكونت تجولت فى الأقاليم ببرنامج من المسرحيات الهزلية ، وشعر مؤلف المستقبل الذى وضع (طرطوف Tartuffe) - بعد أن مارس مهنة التمثيل - أنه مستعد لإضافة

مسرحيات إلى البرنامج تعبر عن مفهومه للمسرح ، وتصور دراساته الواسعة للحياة تصويراً طليقاً .

ومن المرجح أن مولير كتب مسرحية أو مسرحيتين قبل مسرحية (المضطرب) ، وإن صح هذا القول ، فإننا نجد لمحات منها في قطعتين هما : (الحسد عند دى باربويه Lajalousie Du Barbouillé) و (الطبيب الطائر Le Medecin volant) التى نشرت عن مخطوط سابق عام ١٨١٩ ، فقد قام أسلوبهما على منهج الملهة الإيطالية المرتجلة المعروفة باسم (كوميديا ولازى) ، كما أنها شابهت المسرحية الهزلية فى العصور الوسطى ، وتصور هذه المسرحيات أسلوب الكاتب فى مرحلة التجريب ، وقد استقى فيها قوة وبراعة من التقاليد الشعبية الفرنسية ، ونفخ فيها مادة مستقاة من مصادر إيطالية لإنعاشها .

وتصور المسرحية الأولى شخصية مغفل غيور هو : لى باربويه ، الذى تزوج (آنجليك Angélique) ، ووقع فى حيرة من أمره ، واستشار طبيباً ، ولم يستمع لما يقول له ، بل سرد على مسامعه حديثاً طويلاً عدد فيه مناقبه ، وفى النهاية أراد أن يحبس زوجته عندما عادت متأخرة من سهرة ، ولكنها أوصدت الباب وتركته خارجه ، ثم يلومه والد زوجته لوماً عنيفاً .

وموضوع مسرحية (الطبيب الطائر) موضوع خفيف أيضاً ، ويصور طبيباً مزيفاً . و (جورجيوس Gorgibus) والد (لوسيل Lucile) لا يريد أن تتزوج ابنته من (فالير Valère) ، وينبرى خدام الشاب ، ويدعى (سجاناريل Sganarelle) - وقد قام مولير نفسه بتمثيل هذا الدور - ويتخذ شخصية طبيب ، ويفلح فى خداع جورجيوس ، رغم هرائه المضحك ، ويعاون فى جمع الشمل بين المحبين . ويقدم لها جورجيوس فروض التحية على هذا النحو :

جورجيوس : أيها الطبيب ؛ إننى خادمك المتواضع ، ولقد أرسلت فى دعوتك ؛ لتأتى وترى إبتى المريضة ، وإننى أعلق عليك آمالى .

سجاناريل : يقول أبقرط - ويردد معه جالينوس أيضاً ، وفى جانبهم الحجة القوية ، يقول الأول - : إنه إذا انحرف المرء فهو عليل ، وأنت مصيب ، إذ تعلق آمالك بى ، فأنا أعظم وأبرع وأحكم طبيب فى كلية الخضروات والحيوانات والمعدنيات .

جورجيوس : كم أنا سعيد لسامع قولك هذا !!

سجاناريل : لا يدورنَّ بخلدك أننى طبيب عادى ، طبيب شعبى ، فكل الأطباء إذا ما قورنوا بى فاشلون ، وأنا صاحب مواهب عجيبة ، وأسرار شتى ، سلامك سلامك ، هل أنت شجاع يا ردريجو ؟ نعم أيها السيد . كلا أيها السيد .

بيير أومنيا سيكولا سيكولورام (Per Omnia Soecula Soeculorum) :
والآن فلنتأمل قليلا (يجس نبض جورجيوس) .

ساين : كلا ليس هو المريض ، إنها إبتته .

سجاناريل : هذا أمر غير ذى بال ، فدم الإبتة من دم الأب ، وإذا ساء دم الأب أمكنتى اكتشاف مرض إبتته .

جورجيوس : أيها الطبيب ، إننى أخاف على إبتى من الموت .

سجاناريل : الموت !! كلا لن يحدثن هذا ، ولا يجب أن تستمتع بالموت قبل أن يصلها تشخيص الطبيب . ويعود عنوان هذه المسرحية الهزلية إلى اضطراب سجاناريل إلى تقمص شخصية

أخرى غير شخصية الطيب ، هى شخصية أخوه التوأم
المزعوم ، أثناء خداعه المتداخل ، وهو أمر يدفعه إلى سرعة
خروجه من المنصة ثم عودته إليها وهو متنكر .

أما مسرحية (المرتبك) فهى أطول عمراً وأقل تصنعاً من المسرحية
السابقة ، وقد انتقل مولير فيها من نطاق الكوميديا المرتجلة الإيطالية المعروفة
باسم « كوميديا دلارتى » إلى نطاق كوميديا المثقفين (Commedia erudi-
ta)، وألهمته مسرحية (الرجل الذى لا يحفظ الأسرار L'inavvertito) ،
التي وضعها (نيكولو باربييري Nicolo Barbieri) ، وقد استلهمها
(كينو) قبله فى مسرحية (العاشق الفضاح L'amant indiscret) ، ولا
يزيد الموضوع على عدة حلقات متصلة ، و (ليلي) عاشق
(سيلى Celie) ، ويريد أن يستميلها إليه ، فيوافق على اندماج خادمه
(ماسكاريل Mascarille) فى سلسلة من الألاعيب ، ولكن ليلي تقضى
على الألاعيب هذا الوغد البارع الماهر واحدة بعد أخرى ، وتنقذ سيده من
أخطاء . وتفسد هذه الخطط أحياناً لأن السيد يجهلها ، وتفسدها أحياناً لما
فيها من أمانة مبالغه ، وأحياناً بسبب عقدة الحب .

ولا شك أن فنه فيها قد تقدم على فن التمثيليات الهزلية القصيرة ، وإنما
غاب عنه التعقيد المسرحى ، وظلت شخصياته ضحلة الغور ، ولم تبد بعد
فى الأفق طلائع المسرحية الاجتماعية الناقدة التى شهدت بعبقريته فيما بعد .

وننتقل من حلقات الحوادث فى هذه المسرحية إلى كتلة متراكمة من
التعقيد فى مسرحية (ضيق الحب Le depot amoureux) التى مثلت عام
١٦٥٩ لأول مرة على مسرح (بزييه Beziers) ، وهى مسرحية نهجت نهج
الملهاة الإيطالية التى ألفها (نيكولوسكى Niccolo Secchi) ، وأطلق

عليها اسم (الاهتمام بالنفس L'interesse) ، ومع أنها لم تتقدم على مسرحية (المرتبك) من ناحية الفن ، إلا أن بعض المناظر المنفصلة تدل على اتساع أفق الكاتب ومهارته المسرحية ، مثل حوادث مشاجرات المحيين ، وهي محور المسرح ، وكما في المنظر الذي يحاول (إلبرت) فيه أن يجتذب اهتمام المتقعر الذي يسمى (ميتافراز Metaphrase)

ميتافراز : باللاتينية « منداتم تورم لورو دلجنتر »

Mandatum tuum curo diligenter

إلبرت : أى سيدى ، أريد أن -

ميتافراز : كلمة السيد ، [ماستر] مشتقة من [ماجستير] وكأنك تقول « أكبر ثلاثا »

إلبرت : فلیدرکنى الموت إن فهمت هذا الأمر ، وليكن هكذا « أيها السيد ، إذن

ميتافراز : استمر فى حديثك .

إلبرت : سوف استمر ، ولكن كف عن مقاطعتى على هذا النحو ، حسناً يا سيدى إذن (وللمرة الثالثة ، انتبه) ، لقد سبب لى ابنى بعض القلق ، وأنت تعلم كم أحبه ؛ فقد ربيته فى عناية .

ميتافراز : أنت على حق [باللاتينية] فيليو نوت بوتست بريفرى نيزى فيليوس

flio not potest praeferrri nisi filuis

إلبرت : يبدو لى أنه قرر عدم الزواج ، ويقابل كل زواج أشير به بالبرود وقلة الاكرات ، ثم يرفضه .

ميثافراز : ربما كان طبعه كطبع أخى [ماركوس تيليوس Marcus Tillius]
وله فى هذا الميدان حديث مع [آتيكوس Atticus] . ويقول
الإغريق أيضاً : [إن أثاناتون Athanaton] .

إلبرت : أستحلفك بالله أيها المعلم الذى لا يرعى ، دعك من الإغريق
والألبانيين والاسكلافونيين وكل الشعوب التى تريد أن تتحدث
عنها ، فما شأنها وابنى ؟ .

ميثافراز : حسناً إذن ، وما ابنك ؟ .

إلبرت : يتتابنى العجب أحياناً فأتساءل : هل استعرت فى فؤاده نار الحب
الخفى ؟ ففى فكره أمر ما بالتأكيد ، وقد رأيته بالأمس دون أن
يتنبه ، وكان وحده فى ركن قصى من غابة غير مطروقة .

ميثافراز : فى ركن قصى من الغابة ؟ هل تريد أن تقول : ناحية منعزلة
سيكيسوس secessus باللاتينية . إذ يقول فرجيل : إست إن
سيكيسولوكوس est in secessu Locus .

وفى النهاية لا يقطع جبل تأملاته المتصل إلا نافوس كبير يجلبه [إلبرت]
ويطره عالياً عند أذنيه .

الطريق إلى النبوغ

قارب عام ١٦٥٨ نهايته ، وحضر مولير مع فرقته إلى القصر الملكى
وحاز العطف السامى بما عرض من برامج المسرحيات الهزلية من تأليفه ومن
تأليف غيره ، وقد أضاف إليها عام ١٦٥٩ مسرحيته (السيدات
المتصنعات Les Precieuses ridicules) وهى مسرحية هزلية ، جد فيها

أمر جديد لأول مرة ، إذ تجلّى للمؤلف أسلوب واضح ، وكانت ملهة اجتماعية في جوهرها ، أما في مظهرها فلم تختلف عن مسرحياته السابقة ، فمن حيث العرض : يعتمد على خادم متنور متنكر ، ولكن كان للخادم المتنكر شخصية ترمى إلى هدف مسرحي آخر ، فقد تنكر (مكاريل) في زي ماركيز ، ولم يكن يرمى إلى خداع شيخ واسترضاء سيدة على سيدة ، وإنما رمى إلى كشف القناع عن تصنع السيدات أنفسهن وغرورهن ، وقد وجد مولير في حب التصنع - الذي غذاه القصص الرومانسي المعاصر التي لم تقف - هدفاً جديراً بالسخرية في صورة الملهة الاجتماعية . لقد أراد الإمتاع ، ثم الإصلاح عن طريق الإمتاع ، وأصدر الماركيز تعليماته بأن ينقل فوراً إلى منزله ، ويطير صواب الفتيات ويؤخذن بها لسيادته من رقة ورشاقة ناعمة ، فتقول (كاثوس Cathos) : « فلنحضر المقاعد يا عزيزتي » . فترد (مدلون Medelon) قائلة لخدامها (المانزور Almanzor) : « احضري ما يلزم لتبادل الحديث » ، ثم تقول للماركيز - لتخفى أثر خطئها حين ذكرت المقاعد على طريقة العامة - « باسم الرحمة . . أتوسل إليك ألا تكون قاسياً على هذا المقعد ، الذي مد ذراعيه إليك ربع ساعة ، فارو ظمأه لعناقلك » .

وقد أثار هجومه على البدعة اللاهية في المجتمع الباريسي احتجاج سيدات مختلفات في البلاط بشدة ، مع أن مولير قد أكد لهم أنه وجه سهام النقد إلى أهل الريف السخفاء فحسب ، ولكنه شعر بأنه أمام عشب للزنابير ، ولزمه مزيد من الحرص ، وهو يخطو للمستقبل القريب على الأقل ، وقد رسم معالم صورة أمانة حازت نجاحاً عظيماً في ملهة (سجاناريل ، أو الديوث كما يرى نفسه ١٦٦٠ Sgnarell , ou le cocu iraginaire) ، وفيها ظن سجاناريل أن زوجته خائنه ، وإنما أعوزته الشجاعة لينازل عشيقها المزعوم ، فيشير كل اعتبار للشرف ، ثم يوحى لعقله بأن يهدىء من

ثورته ، ثم يزيد غضبه ، ويصل إلى قرار أخير ، ممتناً نفسه بعمل يليق بالرجال قاتلاً :

« نعم لقد ثارت دمائى » وسوف أثار لنفسى من الوغد ؛ لن أكون جباناً ، وسأبدأ بأن أخبر كل إنسان فى كل مكان بأنه يعاشر زوجته . »

وقام موليير بجولة غير موفقة إلى حد ما فى عالم الملهاة المفجعة ، فوضع مسرحية (دون جارسى دى نافار ١٦٦١ Don Garcie de Nsvarre) . ثم عاد الممثل والمؤلف المسرحى إلى الملهاة الاجتماعية مرة أخرى فوضع (مسرحية مدرسة الأزواج ١٦٦١ L'ecole de maris) ، هى أول ملاحيه الرائعة حقاً ، وكانت حياتها التمثيلية طويلة ، ولم تمتاز هذه المسرحية بالسهولة وتكامل المبنى الذى كان لمؤلفاته التالية ، ولكن هذه الملهاة قامت على مسرحية (أدلفى Adelphi) التى ألفها تيرنس ، وعلى مسرحية (المحبة الآمنة) التى ألفها لوب دى فيجا ، ولكن فيها الصفات التى قامت عليها شهرته الحقيقية فقد طور فيها الملهاة الاجتماعية التى تقوم على السخرية البارة من المبالغات ، وتتوج الإدراك السليم بتاج ، ويجعل من الاعتدال الذهبى جائزة المجهود الإنسانى . وقد شابته هذه المسرحية فى مظهرها مسرحيات (جونسون) فى اتجاهها الكلاسى الواقعى ، فقد سعى إلى التحدث بلغة الناس التى يتكلمون بها ، وصور أعمالهم التى يعملونها فى إطار خيالى ، ولكن بين الكاتبين فرقا أساسيا ؛ فقد اتجه جونسون بكل قواه إلى خلق فن الهجاء الساخر ، الذى هدف إلى النيل من أنماط المحامات التى عرفها خيرا من غيرها ، وهدف إلى إثارة وإبل من الضحك الكوميدي على المحامات التى اعتبرها عدو المجتمع وبنائه ، وكان محور جونسون بذلك محورا ذاتيا أما « موليير » فقد اتجه صوب مجتمعه الذى انتسب إليه .

وكان بناء مسرحية (مدرسة الأزواج) آليا بعض الشيء ، على أن طريقتة الخاصة ممثلة في مناظرها ؛ ففي بدايتها الأولى تظهر أمامنا الشخصيتان الرئيسيتان وهما (آريست Aristote) ، الذى يعتقد أن الفرد خاضع لتقاليد الجماعة ، وأخوه (سجاناريل) الذى يصر ببلاهته على التعبير عن ذاته فحسب ، فيقول آريست : « يجب أن نسير مع الأغلبية ، فلا نكون مارقين ، وكل أمر مبالغ فيه ضار ، وعلى كل عاقل ألا يتكلف فى ملبسه أو كلامه ، بل عليه أن يمشى على عادات زمانه المتطورة » . وقد صور هاتين الشخصيتين تبعا لصلتهما بقاصرتين تحت وصايتها ، أما القاصر الأولى فهى (إيزابيل Isabelle) التى يربها (سجاناريل) ، والثانية هى (ليونور Leonore) التى يربها (آريست) . ويمنح آريست ليونور حريتها ، فهو يمشى وفق تقاليد المجتمع ، أما (سجاناريل) الآتى الفردى الميول ، صاحب الإرادة المتزمتة يفرض إرادته على إيزابيل . وتدور معظم حوادث المسرحية حول هذه الفتاة التى أزعجها ما ضربه صاحبها عليها من قيود ، وفى النهاية تخدعه وتتزوج (فالير Valère) الذى اجتذبها بعطفه عليها ، وهكذا يظل (سجاناريل) - الياثس ، والكاره البشر - يلعن النساء ، وقد زاد عداؤه للناس .

ثم ظهرت مسرحية بعد (مدرسة الأزواج) هى (المملون Les Facheux) وكانت ذات ظلال أخف من سابقتها ، وقد عرضت فى صورة ملهارة راقصة موسيقية من نوع (الكوميدي باليه) ومثلت أمام عام ١٦٦١ ، وبعدها بفترة قصيرة ظهرت مسرحية (مدرسة الزوجات L'ecole des Femmes) وقد خطا موليير فيها خطوة ملحوظة فى فن الملهاة ؛ إذا بالغ موليير - من قبل - فى إبراز العنصر الجدى فى مسرحية مدرسة الأزواج ، ولو أن مناظر كثيرة امتازت بالروعة ، فكادت أن تكون بحثا موضوعيا . أما هذه المسرحية الثانية ، فقد

نفخ فيها الحياة بما أتاح لها من حرية أكبر ، ولما اتسم به تحليل الشخصيات من حيوية . ويمكننا أن ندرك الفرق بين الملهاتين بالمقارنة بين شخصيتي (أريست) و (سجاناريل) في المسرحية الأولى ، بين (كريسالد) و(أرنولفى) في المسرحية الثانية ، فالنماذج أساسها واحد ، ولكنها أكثر غنى ، وأرق إنسانية في المسرحية الثانية ؛ فأرنولفى انفرادى عنيد ، وإنما لا توجه أعماله فلسفة معينة ، بل يظهر في صورة أنانى طموح معتد بنفسه ، ولا يبدو (كريسالد) بوقا يمثل وجهة نظر في الحياة فحسب ، وإنما بدا رجل دنيا ، باشا لا يأبه بمتاعب الحياة ، وحين تبدأ المسرحية نرى أرنولفى الذى أطلق على نفسه اسم (م . دى لاسوش M. de la Souche) كى يتألق نجمه في المجتمعات الراقية ، وأراد أن يتزوج القاصر تحت وصايته ، والتي سميت باسم (آجنز Agnes) ، وكانت في ذلك الحين جاهلة بشئون الدنيا . وقد آمن صاحبنا بأن المرء الذى لا يريد أن يصير ديوثا ، عليه أن يتزوج مثل هذه الفتاة الجاهول ، ويقيها كما هى . وقد آمن برأيه فهو يقول : « إننى خير بكيد النساء والأعبيهن البارعة لخداعنا ، وإننى لأعلم بأنهن يخدعننا على الدوام بمهارتهن ، لذا اتخذت الحيلة لحوادث الزمان ، وسأختار زوجتى امرأة ذات بساطة ، جاهلة بما يكفى لإنقاذ الوجه من عواقب الشر » ولا يفلح (كريسالد) حين يطلع صاحبه على تجاربه في الدنيا في اقناعه برأيه ، بل لا يؤمن بقوله بأن أى أمرىء لا يأمن على نفسه ، ولا برأيه فيمن يريد الزواج - الذى يجب عليه ألا يزجج نفسه بالتفكير فيه أكثر مما يستحق - والأمر المضمون الوحيد ، هو عدم الزواج بتاتا .

ويتطور سير الحوادث في المسرحية ، فنرى (آجنس) الساذجة ، وقد داعبت أوتار قلبها الصغير البريء أنغام الهوى التى عرفها (هوراس Ho-race) في مغازلاته الرقيقة ، ويوجد بين هذا الشاب وبين بطل مسرحية

(المتعثر) شبه ؛ إذ أنه كاد يقضى على خطته الناجحة في الحب حينما بدأ يثق في (أرنولفى) دون أن يعلم أنه وصى عليها ، ويدو المنظر الهام الذى يلتقى فيه آجنس مع أرنولفى لأول مرة كاملا في بساطته .

أرنولفى : ما أجمل السير على الأقدام !

آجنس : حقا ما أجمله !

أرنولفى : ما أحسن الجو في هذا اليوم !

آجنس : نعم ما أحسنه !

أرنولفى : حدثينى ما أخبارك اليوم ؟

آجنس : ماتت الهرة .

أرنولفى : وا أسفاه ! . ولكننا سنموت جميعا ، ويجب على كل إنسان أن يفكر في نفسه . هل سقط المطر أثناء غيابى في الريف ؟

آجنس : كلا

أرنولفى : هل نال منك السأم ؟

آجنس : أنى لا أشعر بالسأم أبدا .

أرنولفى : فماذا صنعت في هذه الأيام التسعة ، أو العشرة ؟

آجنس : صنعت ستة قمصان للنوم ، وستة قبعات للنوم ، فيما أذكر .

ثم يرغمها على الاعتراف ، فتحبره بصراحة وجلاء أنها رأت هوراس من شرفتها ، وأنها قابلته بعدئذ ، فيصرح لها بعزمه على الزواج منها ، ثم يتلو على مسامعها فقرة من كتاب عنوانه : « أحكام الزواج ، أو واجبات الزوجة ، وأعمالها اليومية » ، لكن حبها نيا ، وكلما نيا نزعته عنها ثوب الحماقة الساذجة ، وتحول [أرنولفى] من مجرد راغب في امتلاك زوجة ساذجة ، إلى

عاشق وفي في هواه ، ولكن محاولاته تذهب أدراج الرياح ، ويتحول الموضوع تحولاً مفاجئاً ، ويهب آجنس حريتها في النهاية ، لتتزوج هوراس .

وقد أحدثت هذه المسرحية ضجة لتوها ، وأثارت عليه عددا من الأخلاقيين ونقاد الأدب ، الذين هاجموا موضوعها وأسلوبها ، مما جعل مولير يتحول إلى التاريخ المسرحي ، فأضاف إلى برنامجه من المناظر الكوميديّة أول مسرحية ، اسمها [نقد مدرسة الزوجات ١٦٦٣ ، La Cri-tique de L'école des femmes] ، وتصور (كليمين) وهي تتكلف الإغماء بعد مشاهدة المسرحية السابقة ، بينما تدافع عن المسرحية [أوراني Uranie] التي تحمل على ما حولها من قيود ، وتوافقها [إليز Elise] ساخرة ، بينما يرى موكيز أنها كانت مسرحية سخيفة ؛ كلها دارجة جدا ، أما الشاعر [لسيداس Lysidas] فيمتدحها ، ثم يكشف عن رأيه بأن مثل هذه الكتابات ليست ملاهى صادقة ، وقد سجل مولير دفاعه على لسان [دورانت Durant] فين أن ما حظيت به المسرحية من الاستحسان العام خير شاهد على قيمتها وسلامة إدراكه ، وقد بين فيها أن أسس الفن لا يمكن قوانين نهائية ، فيقول : « أريد أن أعلم : أليس الإمتاع هو القاعدة الأولى ؟ وهل ضلت درجة حققت هذا المبدأ سواء السبيل ؟ » .

واستمرت الخصومة ، وأخرج (إدمي بورسو Edmé Boursault) لدى فرقة [أوتيل دي بوربون] مسرحية الرسام ، أورد ناقد على « مدرسة الزوجات » (Le Portrait du Peintre ou La contre critique de L'ecole femmes) ورد عليه مولير في مسرحية [قطعة مرتجلة في فرساي ١٦٦٣ L'impromptue de Versailles] التي اجتمع فيها الممثلون للمران ، وصنع مولير اتجاهها تاريخيا آخر ؛ هي فكرة إدخال مسرحية في مسرحية ؛ وربما عرفت هذه الفكرة من قبل ؛ ولكن ما صنعه مولير هو أول

صورة لتجربة مسجلة ، صور فيها - بطريق التمثيل فى فرقة [أوتيل دى بوريون] - شخصية بارزة واحدة هى شخصية [بريكور Brecourt] الذى عبر عن الاتجاه السليم ، « وهو يقول : إن الكاتب لا يصور شخصيات ساخرة ؛ إذ أن رسالة الملهاة هى تصوير معاييب الناس تصويرا عاما ، لاسيما عيوب العصر ؛ لذا يجب على الكاتب أن يظل متحررا من تلك القيود التى يريد أن يقيده بها نفر تافه من الكتاب ، عجزوا بدورهم عن تمييز ما صوره من علاج يصلح به المجتمع » .

انتصار فن الملهاة

بعد ظهور هاتين المسرحيتين مباشرة ، ظهرت ملهاتان راقصتان من نوع الكوميدي باليه الخفيف ، وعنوان الأولى (زواج بالإكراه Le mari- Force age) والثانية أميرة إليد (La Princesse d, Elide) التى مثلت عام ١٦٦٤ ، وقد مثلت الأولى فى اللوفر ، والثانية فى فرساي ، ولا تستحق واحدة منهما كثيرا من الاهتمام ، ولو أن شخصيته « سجاناريل » ظهرت فى المسرحية الأولى ، فصورته وهو يتطلع ببصره إلى الزواج ، ولما رأى ميلا من زوجة المستقبل إلى المغازلة وقف آخر الأمر مشمئزا من مجرد كلمة الزفاف ، وقد صور المسرحية فى أسلوب حتى مرح .

وكلف مولير فى ذلك العام بالمشاركة فى ملاهى البلاط للمرة الثالثة ، ولم يقدم مثل هاتين الصورتين العابرتين ، وإنما ساهم بعرض رائع فى فرساي باسم « مباحج الجزيرة المسحورة Plaisir de L'ile enchanté » ، الذى كان صورة أولى للملهاة عميقة تفيض بالمرارة التى صورها فى « طرطوف أو المحتال » . ولا يمكننا اليوم أن نحدد ما بين الصورة الأولى لهذه الملهاة والصورة التى نتداولها اليوم ، وبعد أن عرضت فى البلاط ، لم تعرض مرة

أخرى إلا عام ١٦٦٧ ، ثم ألغى عرضها العام حتى ١٦١٩ ، ويدل هذا على بقاء المادة الأساسية للملهاة التى نشهدها اليوم .

وقد حقق فيها الجمع بين الملهاة وبين هدفه تماما ، فانتقل فيها من تصوير الحماقة إلى تصوير الرذيلة ، مصورة فى طرطوف ، ذلك المناقش الشهوى الأنانى الذى عبث بالسذاجة ، بعد أن لزم [أرجون Orgon] المتبلد الفهم ، وبعد ذلك أتحم نفسه فى أسرته ، هدها بكارثة أكيدة ، وقد كشفت زوجة أرجون بفطرتها الأمينة عن حقيقة دوافعه ، وما انطوت عليه نفسه من شهوة وغرور ، وأدى هذا إلى نزع قناعه عنه ، ثم افتضاحه ، ثم خيبته ، فجزائه . وتعتبر الملهاة عملا عبقريا من الناحية الفنية ، فلا يظهر طرطوف أماننا فصلين تامين ، وإنما يصور لنا تصويرا قويا من إشارات الشخصيات الأخرى إليه ، وتنجلي ملامحه بقوة فائقة ، بحيث كان لظهوره فى النهاية أثر فائق ، وقد امتدحته - فى الفصل الأول - أم أرجون مدام برنل Madame Pernelle العنيدة ، أما حقيقة طباعه فتزد فى لمحات عبارات حفيدها [دامى Damis] والخادمة [دورين Dorine] . وهكذا ترسم صورة كل أعضاء الأسرة فى دقة لا تبارى ؛ فنفهم شخصياتهم قبل ظهور الشخصية الرئيسية تماما ، وحينما تظهر يكون لها أبعد الآثار ، وقد وقفت الخادمة على المنصة حين دخل ، ولما لمحها ، تحول إلى خادمه مباشرة قائلا : -

طرطوف : هات لى قميصى المصنوع من الشعر يالوران [Laurent] وإلى بسوطى ، وأرجو أن يشملك الله برعايته ، ولو أتانى زائر فقل له : إننى ذهبت إلى السجن أوزع صدقاتى . [يتجه إلى دورين] ماذا تريدین ؟

دورين : أن أخبرك .

طرطوف : [وهو يتناول منديلا من جيبه] يا إلهي ، قبل أن تتكلمى ، أرجوك أن تأخذى هذا المنديل .

دورين : ماذا هنالك ؟

طرطوف : لتخفى به هذا الصدر ، فإننى لا أحتمل رؤيته . . مثل هذه الشئون تؤذى النفوس ، وتثير الخواطر الآثمة .

وبعد ذلك مباشرة - تقريباً - نشهده يغازل « أليير » زوجة « أرجون » ، ويغير الإبن أباه بالأمر ، وهنا يكشف طرطوف عبقريته ، فلا ينكر التهمة ، بل يعلن بلهجة تفيض بالتقوى أنه « مذنب شرير آثم تعس » ، وحينما يتحول أرجون نحو ابنه غاضباً نراه يلوم صديقه لوما ينم عن شهامة ، فيقول له :

« دعه يتكلم ، إنك تتهمه زورا ، وخير لك أن تصدق ما يقول ، ولم ترضى عنى وتوافقنى على ما أرى فى هذا الأمر ؟ أو تعلم ما يمكننى أن أعمله فى النهاية ؟ هل تصدق مظاهر الناس ؟ أعتقد أننى تقى بسبب ما ترى ؟ كلا كلا ، لقد خدعتك المظاهر ، ولست - وأأسفاه - خيرا مما يظنون ، كل امرئ يعتقد أننى صالح بلا شك ، والواقع أننى غير جدير بشئ » ثم يقول للدامى : « نعم أيها الغلام العزيز ، تكلم ، سمنى غادرا حقيرا فاسدا ، ولصا ، وقاتلا ، بل ارمنى بركام من الأسماء القبيحة ، فلن أكذبك ، فإننى جدير بهذه النعوت جميعاً ، وهأنذا أركع على ركبتى تحت وطأة العار الذى جرته على جرائم حياتى الآثمة » ويركع .

ولا ينكشف أمره إلا حين ينصح « أرجون » بالاستماع إليه وهو يواصل

مغازلته « ألبير » ، فيسمعه وهو يتظاهر بإقناعها بأنها تستطيع أن تضاجعه بلا خطيئة « لظهر مقصده » ، بل لا يتراجع في هذا الموقف ، ويكاد ينجح في القضاء على « أرجون » لولا تدخل الملك مباشرة لإنقاذه .

وقد اقترب مجال هذه المسرحية من مجال مسرحية « جونسون » التي تسمى فولبوني ، ولكن المسرحية الإنجليزية لا نجد بين شخصياتها شخصية جديرة بالاحترام ، وشخصياتها مصورة في صور مبالغ فيها ، وأما صورة الحياة العائلية - كما صورها موليير - فهي تطابق الحياة ، ويضئ فيها جانب الخير كما يضئ جانب الشر ؛ رغم تصويرها المثالي . فمدام (برنل) نموذج لامرأة متدينة عجوز ، وأرجون نموذج لأحق مستغل أبله ، وألبير زوجة تؤثر المضايقة على حدوث الاضطراب العائلي ، ودورين خادمة صغيرة السن ، حادة النظرة ، ورأى شاب أمين عاجز عن إظهار عواطفه ، ولا يهتم بمطالب المجتمع حين تشاهد « فولبوني » ولكن موليير في طرطوف يرمى إلى بعض الضحك لينذر رفاقه من خطر ماحق .

وبينما نرى في طرطوف صورة للمنافق ، نرى موليير يصور صورة أخرى في مسرحية « دون جوان ، أو الوليمة الحجرية de Don Juan , ou le festin de pierre » ، وهي صورة الكافر الذي لا يهتم بالأخلاق التقليدية ، ولكن له نفس مقدامة تدفعه نحو الكارثة ، ويحيط بالبطل مجال من السخط الدائم ، فكأنه فاوست ، الذي يبحث عما يعجز عن بلوغه ، بطريقة أخرى فهو يقول :

« إن متعة الحب الحقيقي في تنوعه ، إنها المتعة التي تشعر بها وأنت تستولى على فاتنة صبية ولها أثر بعيد ، وتشهد كل يوم ما أحرزت من تقدم تدريجي ، وأنت تكافح بالمواصلات والدموع والتنهيدات ، الخجل المتمنع

لقلب يستعصى على التسليم ، ثم تزيل العقبات الصغرى التى تعترض سبيل عاطفتنا شبرا فشبرا ، وتتغلب على أصوات الضمير الذى تفاخر به وأنت تصحبها خطوة خطوة حيث تريد ، وحين يتحقق الغرض ، لا يبقى لنا بعد ما نتمناه ، ويزول ما كان للحب من جاذبية ، وما علينا إلا أن ننام - بعد أن روضنا العاطفة - حتى يثير عاطفتنا هدف جديد مماثل ، ليضع أمامنا ميدانا يجذبنا إلى الفوز بنصر جديد آخر ، « إننى أجد لذة الغزاة الفاتحين وهم يتنقلون من نصر إلى نصر ، ويعجزون عن وضع حد لرغباتهم » .

وقد لزمه (سجاناريل) الهياب ، وصورت جوانبه المختلفة ، وقد انتهى - كما انتهى أمر طرطوف - بارتداء ثياب المنافق ليحقق ما صبا إليه ، ودفعه إثمه الأخير إلى سكير الجحيم ، أما سجاناريل فقد ظل وفيا لروح الملهة ، ولم يفكر إلا فيمابقى له من مال عند صاحبه ، فقدته إلى الأبد فيقول : « أين أجرى ؟ أين أجرى ؟ إن فى موته تعويضا للجميع ، من سموات غاضبة ، وقوانين متهكة ، وأسر نالت منها المعرة ، وفتيات تحطمن ، وزوجات أضلهن ، وأزواج دفعهم إلى مهاوى اليأس ، الكل راض ، وأنا وحدى سأسقى . أين أجرى ؟ أين أجرى ؟ أين أجرى ؟ » .

ثم ظهرت مسرحية أكثر إشراقا ومرحا ، هى مسرحية (فى الحب الطيب L'amour medecin) التى مثلت عام ١٦٦٥ ، وقد صارت جزءا من ملهاة راقصة طويلة ، ولا تحتفى فيها ألوان المرأة التى ظهرت فى المسرحيتين السابقتين ، رغم ما فيها من مرح . وموضوعها الرئيسى بسيط ، فابنة سجاناريل التى تسمى (لوسيند Lucinde) تدعى المرض ، كى تتقدم علاقتها بحبيبها (كليتا ندر) ، وقد دعى لعلاجها أربعة من الأطباء المتباهين ، وقد قضى هؤلاء وقتاً طويلا فى حديث عمل عن الجوانب

الاجتماعية لمهنتهم ، وارتدى كليتاندر في النهاية زى طبيب ، وصرح بأن آلام (لوسيند) عقلية ، وأشار على (سجاناريل) بأن عليه أن يدخل عليها بعض المرح ويقول :

كليتاندر : فمع هذا ، علينا أن نتملق خيال المرضى ، وقد لمحت علامات اضطراب عقلى عند ابتك ، وربما تفاقم هذا الأمر إن لم يسعف بالدواء العاجل ، وسوف أفيد مما تتخيل ، فقد أخبرتها بأننى جئت أسألك أن تزوجها لى ، فتغير وجهها برهة ، ثم انفرجت أساريرها ، ولعت عينها ، وإذا استمرت فى هذا الوهم بعض الأيام ، فسوف تجدى قد شفيتها .

سجاناريل : حقا إننى راغب فى هذا الأمر جدا .

كليتاندر : وبعد هذا سوف نستعمل الأدوية الأخرى لعلاجها تماما من هذه الأوهام .

سجاناريل : حقا ؟ حسنا يا ابتى ، هاك هذا السيد الذى يريد أن يتزوج منك ، وقد قلت له : إننى راغب فى هذا جدا .

لوسيند : وأسفاه ، وهل هذا ممكن ؟

سجاناريل : أجل

لوسيند : أحقا ما تقول ؟

سجاناريل : أجل . أجل .

لوسيند : (مخاطبة كليتاندر) : ماذا تقول ؟ أحقا تريد أن تكون زوجى ؟

كليتاندر : أجل .

لوسيند : وهل وافق أبى على هذا الزواج ؟

سجاناترل : نعم يا ابتى .

لوسيند : آه ما أسعدنى حقاً ، إذ صدق قولك .

كليتاندر : إياك والشك فى لحظة واحدة ، فإن محبتى لك ليست بنت اليوم وقد تمنيت أن أكون زوجاً لك ، فأقبلت لهذا الأمر ، وإن رغبت فى معرفة الحقيقة ، فهى أننى قد لبست ردائى هذا للتنكر ، وقد مثلت دور الطبيب لأظفر بها أريد .

لوسيند : إنك تقدم لى برهان المحبة الخالصة ، وإننى أدين لك بجميل لا حد له .

سجاناتريل : (فى جانب) : يالك من فتاة حمقاء ! حمقاء ! حمقاء !

لوسيند : إذا فأنت راض يا أبتاه عن هذا السيد ، وتوافق أن يكون زوجى ؟

سجاناتريل : أجل ! أجل ! هيا أعطنى يدك ، وأنت يا سيدى أعطنى يدك أيضاً .

كليتاندر : (متراجعا) : ولكن يا سيدى . .

سجاناتريل : (وهو يكتم الضحك) : كلا كلا ! وإنما هذا (ويقف عن الضحك) لكى تهدأ نفسك وتنعم بالا . تصافيا ! هاكها ، والأمر قد انتهى .

كليتاندر : إليك هذا الخاتم برهان وفائى ، وقد وهبته لك !

(إلى سجاناتريل) : إنه خاتم به سحر الأفلاك ، ويشفى من كل ما يتوهمه العقل .

لوسيند : فلنعقد العقد حتى لا يبقى شىء .

كليتاندر : وأسفاه ! سوف أفعل هذا إن شئت . (في ناحية إلى سجانارل)
سوف أدعو كاتب الدواء ، وأخبرها بأنه موثق العقود .

سجاناريل : حسناً .

كليتاندر : أيها القوم ، ادعوا موثق العقود الذى أحضرته معى .

لوسيند : أحقاً تقول ؟ هل أحضرت معك موثق العقود ؟

كليتاندر : نعم !

لوسيند : ما أسعدنى !

سجاناريل : يا للفتاة الحمقاء ، الحمقاء ، الحمقاء !

وقد أتبع مسرحية (فى الحب الطبيب) بمسرحية (كاره البشر
۱۶۶۶ Misanthrope) التى يعتبرها كثير من النقاد أعظم أعماله ، وفيها
زادت نظرتة الكوميديّة إظلاماً ، وصارت تقديراته للبشرية أعمق فلسفة ؛
وقد أقام دراسته فيها على أساس التناقض البشرى بين مطالب الإنسان كفرد
ومطالبه بصفته حيواناً اجتماعياً ، ونرى فيها (ألسست Alceste) هو
شخصيته الرئيسية ، وهو يشبه - عن كذب - شخصية صاحب النزعة الفردية
فى مسرحية (مدرسة الأزواج) ولكن تحليله فى هذه المرة دقيق بعيد الأثر ،
وقد أثار حفيظته وغيظه ذلك الأدب الأجوف الذى لزم الحياة الاجتماعية ،
وتساءل : « لم يثنى الإنسان على قطعة من شعر بائس إذا سئل عنها ؟ ولم
ينحنى ويتسم لشخص لا يريد أن يراه مرة أخرى ؟ ولشد ما انزعج عندما
اتجهت عاطفته نحو سليمان (Celiméne) تلك الأرملة الشابة ، والسيدة
الغزلة المرحّة للعب ، وقد شغل الجزء الأكبر من الملهاة بتتبع حماقاتها منكراً
لها ، وما ناقض ذلك من رغبة فى تملكها ، وتتعارض مع شخصيته شخصية

(فيلنت Philinte) صاحب الطبع الحلو المطمئن المهذب ، الذى يعترف بما فى العلم من أباطيل ، ولكنه مهياً لقبول مسالكها ، ومسيرة تقاليدها ، وقد رسم الصورة دقيقة مترنة ؛ « فألست » مندفع بدوافع الإعجاب مع العطف ، وعندما يقارن بسليمين ، يبدو أميناً كاملاً جديراً بالإعجاب ، ولكنه يهدد أصدقاءه على الدوام من حيث هو فرد ، ، والسيل المنطقى الوحيد له وللمجتمع الذى يتنمى إليه هو أن يذهب وحده إلى صحراء ، وهذه نهاية (ألست) فى الحقيقة ؛ أما صورة (سليمين) فرسمت بالتفصيل ، ولكن شعور (ألست) بتفاهتها لم يتغلب على محبته لها ، فوافق على العفو عنها ، على أن تتبعه إلى المعزل الذى أقسم أن يعيش فيه ، ولكن سليمين تصر على اتجاهاها ، وتقول : « ماذا تقول ؟ أبذل الدنيا قبل شيخوختي ، وأذهب لأدفن نفسى فى صحراء ؟ » ويناقشها (ألست) قائلاً :

« إذا جابوب حبك حبى ، فما شأنك فى الدنيا ؟ ألا تنحصر رغباتك فى ؟ » .

سليمين : إن العزلة فى سن العشرين تفزعنى ، ولا أجد فى فؤادى من العظمة وإنكار الذات ما يسلمنى لهذا المصير ، وإذا كان تقديم يدى هدية لك يرضى رغباتك ، فأنا راضية ، والزواج . . .

وقد رفض (ألست) هذه المنة غاضباً ، وانتهت المسرحية برحيله . أما (فيلنتى) و (إليات) فيستعدان للزفاف المعقول ، بينما تعتكف (سليمين) تمهيداً لاقتناص قلوب أخرى بلاشك ، وكل هذه الشخصيات عاقلة ، ولكن التوازن فى هذه المسرحية بارع حتى النهاية ، وترد لمحة مؤثرة فى كلمات البطل الأخيرة « أما

أنا « فقد غدرت بى كل النواحي ، وسحقنى الظلم سحقاً ؛ لذا
سأهرب من حفرة تشيع فيها الرذيلة ، وأنظر فى أنحاء الأرض
على أجد ركنأ موحشأ يوفر للمرء الحرية والكرامة » .

مسرحيات موليير الأخيرة

ويعود الضحك والمرح الطلق مرة أخرى فى ملهاة (طيبب بالإكراه
١٦٦٦ Le medecin malgré lui) وقد دفع فيها قاطع أخشاب اسمه
(سجاناريل) على القيام بدور الطبيب خطأ ، وقد أرغم على ذلك أول الأمر،
ومع الزمن وجد فى نفسه من الجرأة ما يكفى لمواصلة الخدعة ، وقرر أن
الطب خير من قطع الأخشاب . وقد ادعت مريضته أنها خرساء ، وتبادل
«سجاناريل» الحديث الآتى مع « جيرونت » أبيها ، الذى يتساءل عن علة
مرض ابنته :

سجاناريل : لا شىء أهون من هذا ، فإن مرضها يعود إلى عجزها عن
الكلام .

جيرونت : أجل فتكرم بإخبارى لم عجزت عن النطق .

سجاناريل : - يقول ذلك خير كتابنا - إنه ناجم عن وجود عائق فى وظيفة
اللسان .

جيرونت : فما هذا العائق فى لسانها ؟

سجاناريل : يقول أرسطو أعاجيب فى هذا المقام

جيرونت : إننى أصدقك .

سجاناريل : أجل ، لقد كان رجلاً عظيماً .

جيرونت : بلا شك .

سجناناريل : كان عظيما من كل ناحية . (يرفع ذراعه فوق هامته) ، بل أعظم منى بهذا القدر ، وأعتقد أن هذا العائق كان به أمزجة خاصة ، أمزجة لاذعة ، لأن الأبخرة التي يبعثها الزفير الناجم عن العلل - في الحقيقة - هل تفهم اللاتينية ؟

جيرونت : كلا ألبتة .

سجناناريل : ألا تفهم اللاتينية ؟

جيرونت : كلا .

سجناناريل : (مندفعاً بحماس كاريكياس أركى تورم كتالا ماتوس سنجيولا ريتير نوميئاتيفو هيك موزا- Cabricias arethuram Catalama
tus Singulatriter - بوناس - بونا - بونم - ديوس bonus bona
Noimenativo , bonum. Deus Saneuts , (أى ربة الشعر)
haec musa, سابكتس - استانى أوراثيو لا يناس - اتيام نعم -
كوارى - لم - كوا Quixa substantivo (لم) Qure - أجل Etiam
ولستاننتفو - ادجكتيعم - كنيوردات - أن جنرى - نومروم أت
et adjectivum, concordat in generi nomerum et casus
casus .

جيرونت : ليتنى تعلمت اللاتينية .

جاكلين (المريضة) : ما أذكاه !

لوكاس (زوجها) : ما أبرع قوله ! إنى لا أستئين ما يعنى !

سجاناريل : والآن ، فإن تلك الأبخرة التى حدثتك بشأنها ، تمضى من
أيسر الكبد ، إلى اليمين حيث يوجد القلب ، أما الرئتان ،
واسمهما باللاتينية أرميون Armvon ، فتتصلان بالمنخ ، واسمه
بالإغريقية نازموس Nasmus ، بطريق تجويف يسمى كونكاف
Concave Vien وبالعبرية قوبيل Cobile ، فيقابل
الأبخرة المذكورة فى طريقه ، وهى تملأ التجويف
البطنى ventride فى الجزء المسمى أوموبلات Omoplate .
أما هذه الأبخرة المذكورة - وأرجوك أن تعى ما أقول - إن هذه
الأبخرة المذكورة تحدث ضرراً من نوع خاص ، أرجوك أن تعى
ما أقول .

جيرونت : أجل .

سجاناريل : تحدث شراً ناتجاً عن - أرجوك أن تعى ما أقول -

جيرونت : إننى منصت إليك

سجاناريل : ناتجاً عن عنف هذه الأبخرة التى نشأت فى تجويف الجزء الذى
يسمى ديافراجم Deiaphragm ، أما هذه الأبخرة ، أو
باللاتينية أوساباندس Ossabandus ، نكويوس - نكوير -
بوتارينوم - كويا - ميلوس, Potarinum, Nequeis, Nequer,
Quipsa وهذا ما جعل ابتك خرساء .

ولما لاحظ جيرونت أن سجاناريل قد ذكر أن القلب فى الجانب الأيمن -
مخطئاً - انبرى سجاناريل لما يليق بالمقام ، فقال القول المشهور : « لقد
تناولنا كل هذه المسائل بالتغيير » « نعم كان الأمر هكذا من قبل ، ولكننا
غيرنا كل هذا ، فنحن نهارس الطب اليوم بأسلوب جديد تماماً » .

جيرونت : إننى لم أعلم بهذا الأمر من قبل ، أرجوك أن تتجاوز عن جهلى .

ثم ظهرت عدة مسرحيات بعد ذلك ، وربما حق لنا أن نتجاوز عن بعضها : مثل مسرحية « الصقلى » أو الهوى المصور سنة ١٦٦٧- Le Sici- lies, ou Lamour Peintre وهى نوع للأوبرا الكوميدية قبل ظهورها ، ومثل مسرحية « أمفثريون سنة ١٦٦٨ Amphytrion » ، ما عدا دور « سوزى Sosu » النابض بالحياة « الذى كتبه لنفسه » ، وهى مسرحيات لا تضيف مادة كثيرة إلى ما أنتج ، وينطبق هذا القول على مسرحية « جورج دندن أو الزوج الحائر ١٦٦٨- Georges Dandin ou le mari Confon du » - مع ما تفيض به من حيوية - فهى استطراد لمسرحية « غيرة باربوى ، مع تطوير الشخصيات ، وتصوير مجال اجتماعى أكثر رسوخاً .

أما مسرحية « البخيل ١٦٦٨ L' avare » فقد شابهت مسرحية (أمفثريون) ، وموضوعها مستمد من مسرحيات (بلوتس) ، وكان هدفه (أولولوريا Aulularia) ، وكانت هذه المسرحية أبرع من المسرحيتين السابقتين اللتين عرضتا فى نفس العام ، إلا أن مستواها فى البراعة دون مستوى مسرحيتى (طرطوف) و (كاره الإنسانية) ، فقد صور فيها البخيل (هرباجون Horpagon) تصويراً هزلياً ، وارتبك الموضوع نوعاً ما . ويخيل للمرء أمران هما : أن مولير لم يكن فى أسعد أحواله وهو يصور البخل ، على عكس بن جونسون الإنجليزى فى هذا الشأن ، وأنا نكاد نشعر بيد مولير وهى تهتز وتضعف ، هذا من ناحية ، ولكن هناك ناحية أخرى طريفة ، انصرف فيها المسرحيون الفرنسيون عن التقيد بالأصول ، فقد خلق للعجوز أسرة كبيرة ، ولم يتركه فى عزله وحيداً ، ومن أفراد هذه الأسرة (الميتروجاك

(maitre Jacques) ، فهو تحفة من تحف الصور الكوميديّة ، ويعمل طبائخاً وسائقاً معاً ، ويرتدى ستريتين ، فهو على أهبة القيام بواجبيه ، وقد اجتمعت في نفسه النية الطيبة - مع بعض الغباوة - فكان مصدر معظم ما أثارته المسرحية من ضحك .

ثم ظهرت مسرحية من الملامى الراقصة المعروفة باسم الكوميدي باليه ، عنوانها (المسيو بورسونيّاك ١٦٦٩ monsieur Pourceaugnac) ، وهى سجل فكّه للمغامرات الشاقة التى يقابلها محام ريفى بين القضاة المحترفين فى باريس ، وقد جرب موليير الأوبرا الكوميديّة ، ورفع أسلوبها عما كانت عليه فى مسرحية (الحب خير مداو) وفى (العظماء من العاشقين ١٦٧٠ Les amants magnifiques) ، ولكنها كانت متوسطة الجودة ؛ وفى مسرحية (سيد من الطبقة البورجوازية-Le Bourgeois gentilhomme) التى أخرجت فى العالم ذاته ، برع فى تصوير السيد جوردان .

وهى تصور تاجراً من الطبقة الوسطى جمع ثروة صغيرة ، وأراد أن يتألق فى الدوائر الاجتماعية ، وقد بدا مرتدياً معطف البيت ، وطاقية النوم ، إذ قيل له : إن السادة يلبسون عادة هذا الزى فى الصباح ، وأخذ يرتع فى بهجة ساذجة بين معلم الرقص ، ومعلم الموسيقى ، وقد استأجرهما لتعليمه ، ولكن لا يلبث مدرسو الدروس حتى يأخذ بعضهم برقاب البعض ، وكل منهم ينوّه بأهمية اختصاصه ، وتفوقه على زميله ، ويندفع معلم الفلسفة نحو رفاقه - وقد صار بطل النصّة - ويسأل صاحب الدار : هل تفهم معنى هذه العبارة : نام سيني دكترينا فيتا أيست كوازي ايباجو-Nam sine doctrina vita est Quasi mortis imago .

وإنك بلا شك تعرف اللاتينية ، فرد عليه المسيو جوردان قائلاً : « نعم ،

ولكن عليك أن تستمر وكأننى لا أعلم هذه اللغة ، فلتشرح لى ماذا تعنى « فقال : « بدون المعرفة تبدو الحياة كالموت » ، فيقول السيد جوردان : « لقد أصابت اللغة اللاتينية ، وذكرت الحقيقة » . ولى هذا درس مضحك بلغ القمة فى قول جوردان المشهور ، بأنه كان يتكلم نثرا طول عمره ولا يدرى ، وقد انسجمت تلك المسرحية الواقعية مع الحادثة التركية النهائية مع المسرحية تماما فى هذا العالم الواقعى الذى لا يبلغ حد الخيال ، وصار السيد (جوردان) حين يباغته جماعة من الرجال متنكرون ، ويتخذون منه ماما موشيا (Mamamouchi) (أى ألعوبة) ، وينتهى أمر هذا التاجر الصغير الساذج الأحمق - الذى يثير العطف فى نهاية المسرحية - راضيا عن نفسه تماما ، وهو يجهل كيف كان مصدر الضحك جهلا تاما .

ثم عاد فى مسرحية (الأعيب سكابان ١٦٧١-Sca- Les fourbercies de pin) إلى الجمع بين النوع المسرحى المرئجل المسمى باسم كوميديا للارتى وبين الملهاة الهزلية القومية التى بدأ بها إنتاجه ، وظل سكابان دائب الحركة بين المناظر - بما يرتكب من احتيال بارع - ثم نراه فى مسرحية صغيرة نسبيا ، واسمها (الكونتيسة دسكار بيناز ١٦٧١-La Ccntesse d' Escarbagnas) يسخر من إدعاءات الريفيين ، ومما يبعث على بعض الدهشة أنه أردف هذه المحاولات بمحاولة رائعة هى مسرحية (النساء المتعللمات ١٦٧٣ Les Femmes Savoutes) وقد دار موضوعها حول تعليم النساء ، وتوسطتها شخصية (فيلمانت Philmainte) المتقاطعة وهى زوجة فى أواسط العمر ، لرجل أمين من رجال الطبقة البورجوازية ، يدعى (كريزال Chrysale) ، وقد أهملت تدبير منزلها فى سبيل الفلسفة ، وكان لها إبتتان ، هما (أرماند Armande) وهى مغرورة جامدة ، والأخرى (هنريت Henriette) صاحبة التفكير السليم ، وقد أحب (كليتاندر Clitandre) أرماند ، وكان

خطيبا لها ثم نفر منها لغرورها ، وأوقف محبته على أختها . أما فيلامنت ، فقد اعتبرته جاهلا لا يليق للزواج من إحدى إبنيتها ، وقد آثرت عليه تريسوتان Trissotin المحدث اللبق ، وتطورت المهارة على هذا الأساس ، وتعلن أرمائد ، استهجانها لفكرة زواج أختها هنرييت ، ولكن في الواقع إن الغيرة تنهش قلبها دون أن تدري ، ويحاول (كريزال) المسكين أن يقول شيئا من آن لآخر ، ولكن فيلامنت المستبدة تصده دائما ، ثم تلوح مناسبة نائرة تطرد فيها الخادمة مارتين (Martine) فيتساءل كريزال عن السبب بحذر ، ويُرغم على انتهار الفتاة دون أن يعلم لذلك سببا ، ثم يكتشف آخر الأمر أنها متهمة باستعمال كلمة لا يقر أحد مشاهير النحويين استعمالها . وفي نهاية المسرحية تقريبا ، تكاد تقطع (فيلامنت) بأنها سترغم (هنرييت) على الزواج من تريسوتان ، ولكن عاملا خارجيا يقتحم الموضوع ، في صورة (أريست Oriste) . وهو أخو كريزال ، الذي يعلن للأسرة نبأ كاذباً فحواه : أن الأسرة فقدت ثروتها . وسرعان ما يسحب (تريسوتان) وعده لهنرييت ، بينما يقدم (كليتاندر) كل ما يملك للأسرة عن شهامة ؟ وضربت هنرييت مثلاً أول لبطلات عاطفيات عديدات - فيما بعد - يشبهنها في رفضها الزواج من كليتاندر كيلا تثقل عليه بأسرتها الفقيرة ، ولكن (أريست) يعلن الحقيقة ، وهي أن ما قاله كان حيلة للكشف عن حقيقة مشاعر (تريسوتان) ، وقد أعلن كريزال في آخر الأمر سلطانه من جديد ، والتفت إلى موثق العقود قائلا : « نفذ أوامري ، وسجل العقد كما قلت » .

وقد امتازت المسرحية امتيازاً لا ينكر ، ولكن هذا اللون العاطفى المبالغ يبعث على المضايقة ، ويشير إلى اتجاه جديد مقبل ، وكانت حياة موليير العلمية - على أى حال - موشكة على النهاية ؛ فقد أصيب بمرض علم أنه سيكون علة موته ، فكتب مسرحية ساخرة اسمها (المريض الواهم

١٦٧٣ (Le Malade Lmaginaires) وانهار مولير ، وتوفى في عرضها الرابع . وقد رسم فيها صورة (أرجان Organ) الذى قلق على صحته ، وأحاط نفسه بالحكماء والعطارين ، وظلت شخصيته مسيطرة على المسرحية ، وقد قابلت شخصيته شخصية (توينت Toinette) المرححة التى استمتعت بالحياة استمتاعاً حراً ، دون أن تفكر فى غد ، وقابلت صورتها الحية آراء سيدها المظلمة ، ثم بدأ ظهور خيط آخر مناقض له فى صورة شخصيته (بيرالد Beralde) أخى (أرجان) الذى سخر من أمر أخته الوهمية ، ونصحها بالذهاب إلى المسرح ليشهد بعض مسرحيات مولير ، وذكر (بيرالد) فى هذا المنظر أن المؤلف لن يلجأ للأطباء - مسجلاً فى قوله :

« إنه مؤمن بأن الأجسام القوية المتينة وحدها هى التى تحتل ما يصنعون من دواء ، بجانب ما يهتملون من مرض ، أما هو فما لديه من عافية لا يعينه إلا على احتمال المرض فحسب » .

وهكذا ختمت حياة مولير ، ونجح فى حياته ، فخلق علماً كوميدياً يضعه بين أعظم كتاب الملهاة ، وقد بدأ بتصوير الأفراد ، ثم اهتم بتصوير النماذج ، ثم ترك مسرحيات بها صور لأشخاص خالدين فى معرض لا يبارى . أما اتجاهه الرئيسى ، فقد قام على الإدراك السليم ، وقبول الدنيا قبولاً صريحاً ، فحاول أن يبين أن التطرف مع أى نوع يقتل سير الحياة الاجتماعية الرتيب . احتوت مسرحياته على صور هزلية كثيرة ، وحوث أحلك ملاحيه كثيراً من المرح ، ولكنه برع براعة فائقة فى إثارة (الضحك الفكرى) حيث حلت الابتسامة محل القهقهة ، وظل فى العقل تأثير سائد . وكان مولير صاحب رسالة بين أقرانه ، قوامها الانسجام المنطقى ، وتجنب التهويل ، واستقبال حقائق الحياة استقبالا أميناً ، وتطبيق الفكر على الشؤون الاجتماعية ، عدا ما قدمه للناس من إنتاج غنى ممتع .

الفصل الثالث

عصر عودة الملكية في انجلترا

ملهاة نقد السلوك الاجتماعى

كان راسين وموليير على صلة وثيقة ببلاط الملك لويس الرابع عشر ؛ لذلك ربما ظننا أنه من المتوقع أن يكون المسرح الفرنسى فى ذلك العهد أرستقراطياً شاملاً ، والواقع أن مسرحيات الكاتب الأول كانت تصور أساليب المجتمع بين عليه القوم ، كما أن ملاهى الكاتب الثانى اتجهت إلى تصوير أساليب السلوك التى رسمها الملك وحاشيته . على أن راسين وموليير رفضا أن يقصرا همهما على تصوير البيئة الأرستقراطية ، بل لعل سر قوة موليير الرئيسية هو ظهور اتجاهات الطبقة الوسطى موازية لاتجاهات البلاط ، فانتمت الأسرة التى أشرفت على الهاوية بسبب طرطوف إلى الطبقة الوسطى بصفة أساسية ، وانتسبت الصور المختلفة التى ظهر فيها سجاناريل الى الطبقة الوسطى أساساً ، ولم يتم إلى طبقة فتيان العصر من النبلاء وقد أظهر الفرد (البورجوازى الطيب القلب) عادة فى مجال مضحك ، ولكنه كان البطل الحقيقى لهذه الملاهى بصورة من الصور ، وإن تعرض للسخرية اللاذعة ، فذلك خير له ، وليس لأن كاتباً عريق المحتد يحتقره .

وقد حظى موليير بالدعاية الملكية ، وكتب كثيراً من ملاهيه ليمتع رجال

البلاط ، ولكن قوة المسرح الفرنسى الكلاسى قامت على شمول كل الطبقات الاجتماعية الفرنسية ، فاحتل فيها الفلاح وصاحب التجارة والسائق والخادمة مكانة توازى مكانة الماركيز وأهل التندر ، وقد سخر من حماقات النبلاء ، كما سخر من حماقات غيرهم .

وإذا أردنا أن نعرض لمسرح أروستقراطى خالص فى تلك الفترة ، فإننا نجده - على غرابة هذا القول - فى شعب كانت لديه الجرأة ، فحاكم مليكه وأعدمه ؛ ففى إبان حكم الكومنولث (دولة كرومويل) أدى هجوم حزب البيوريتان (المتطهرين) على المسرح إلى إغلاق دور التمثيل ، وفى ثمانية عشر عاماً عرضت التمثيليات فى انجلترا فحسب ، وهددها تدخل جنود كرومويل وغاراتهم فى كل حين ، واختفت وراء مظهر بسيط مقنع هو (الملامى الموسيقية Musica I Entertainments) كما حدث آخر ذلك العصر . وقد حصل (سيرويليام دافنانت Sir William D' Avenan) على تصريح يرخص له عرض « مناظر الأوبرا » ، وربما عجز عن الحصول على التصريح لو طلب عرض « مسرحيات » .

وعلى العموم عاد الملك شارل الثانى عام ١٦٦٠ إلى العرش من جديد ، وفتحت دور التمثيل أبوابها مرة أخرى ، ولكن الأحوال كانت قد تغيرت عما كانت عليه أيام الملكة إليزابيث تغيراً شديداً ، فقد قاطع دور التمثيل قسم كبير من المواطنين ، الذين تأثروا بعداوة البيوريتان ، وامتألت هذه الدور برجال القصر ومن لاذ بهم .

دور التمثيل فى عصر عودة الملكية

وكان طابع هذا الجمهور هو العامل الفاصل الأعظم فى تطور المسرح فى عصر عودة الملكية ، وبما يؤيد هذا القول ويفسره ، أن مسرحين فقط فتحا

أبوابها معرضين للخسارة في الفترة بين ١٦٦٠ - ١٦٨٢ ، ولم تنشط للعمل إلا دار واحدة بين ١٦٨٢ ، ١٦٩٥ ، وتدل الوثائق التي تفوق الحصر في تلك السنوات الأربعين على أن رجال الحاشية اعتبروا دور التمثيل العوبة في يدهم ، وكأنها كانت أندية ملحقة بهوايتهول ، فأبرمت فيها العقود ، والتقى المحبون ، وتجول فتيان العصر الغزلون في ردهات الدور بحثاً عن الخلان أو الخليلات ، وفيها نشبت المشاجرات ، بل تبارز المتبارزون على منصة المسرح .

واتخذت منصة التمثيل صورة انتقالية بين النموذج الإليزابيثي والنموذج الحديث في البناء والعدة - كما حدث في فرنسا - فكان نموذجها في ذلك الوقت أشبه بساحة « التنس » المستطيلة الضيقة ، وقام الممثلون بالتمثيل في طرف الردهة لا في وسط الجمهور ، ثم تغيرت صورة المسرح الداخلية ، وصارت الإضاءة عنصراً مسرحياً ، وقد أدت ذكريات المسرحيات التنكرية البلاطية (Masques) التي عرضت أثناء حكم شارل الأول ، كما أدت المعرفة المسرحية التي اكتسبتها جماعة (شارل الثاني) أثناء تجوالها في عهد الكومنولث ، إلى نظام عرض المسرحيات مرفقة بالمناظر ، ولم ينس القوم مقومات عصر إليزابيث ، فلم يحدث ما حدث في معظم أنحاء القارة الأوروبية من انتقال حاد في دور التمثيل ، وإنما امتاز المسرح الإنجليزي في فترة عودة الملكية بامتداد مقوس وراء الستار ، سمي بالستار الصغير (Apron) ، ومن الجلى أنه كان من بقايا منصة التمثيل في العهود السابقة ، وبقي أثر آخر في صورة بابين - أو أربعة أحياناً - للدخول ، وكانت تقام في مواجهة المنظر الأمامي (Orosceum) ، واتجه الممثلون منها عادة إلى منصة التمثيل ، أو خرجوا منها ، وقد ساعد الستار الصغير الممثل على أن يكون قريباً من الجمهور ، كما أطلت الأبواب عليه ، مما يجعلنا نعتقد أن

معظم التمثيل كان يحدث فى الجزء الأمامى ، وظل الستار الخلفى مدة طويلة عبارة عن ستار خلفى للممثلين ، وانقضت أعوام كثيرة ، وتقهر هؤلاء الممثلون تدريجياً ، وقنعوا بالتمثيل داخل المنظر الذى صنع لأجلهم ، بدلا من التمثيل فى مواجهته .

وعرضت بعض المسرحيات التى اعتمدت على روعة المنظر فى ذلك العهد ، ولكن السواد الأعظم من المناظر توخى البساطة ، ولم تبذل محاولات كثيرة لتصوير مناظر جديدة للمسرحيات الجديدة ، وتدل الشواهد الواضحة على أساس أن دور التمثيل كان لديها رصيد احتياطى من المناظر والأبواب الخلفية التى استعملت لعرض برامج التمثيل بطرق مختلفة ، وبما يلاحظ أن كتاب المأساة والمهابة صوروها مسرحياتهم بحيث تلائم الرصيد الاحتياطى من المناظر ، ولاشك أن استعمال المناظر أضاف إلى اللون الواقعى للمسرحية ، ولو أن الاتجاه الواقعى المسرحى فى عهد عودة الملكية لم يتخذ له صورة خاصة على الإطلاق ، وتتابعت مناظر الغابة والمعبود ودهات القصور بنظام ، بينما بدت سلسلة من غرف النوم والجلوس ومخادع السيدات - bou- doirs والمتنزهات .

وكان الجمهور فى تلك الفترة أنانياً صاخباً تبعاً لشرعية العصر بالتأكيد ، لذلك اتجه التمثيل نحو المبالغة ، ولم يكن فتيان العصر فى تلك الفترة أهلاً لتقدير المسرحية المفجعة ، فلم يجتذبهم إليه (بترتون Betterton) وأمثاله إلا بالتعبير المنمق ، ولكنهم أقبلوا على مشاهدة المهابة من الناحية الأخرى ، وفنتت أبصارهم وآذانهم مازخروا به المسرح من تنذر ومساجلة ، لأنهم أمضوا حياتهم اليومية فى التنذر ، وجذب اهتمامهم براعة الكاتب فى التنذر مباشرة ، كما جذبه يسر إلقاء العبارات الثقيلة التى يلقىها الممثل .

وهكذا كنا نجد مسرحاً أرسقراطياً - بمعنى الكلمة - تختلف صورته عن

صورة المسرح المؤقت في البلاط كما كان في عصر النهضة ، حيث لا يشهده إلا جمهور قليل مدعو دعوة خاصة ، بل كان مسرحاً عاماً أقيم في مجتمع صغير - نسبياً - وامتاز بفضوضائه ، واجتذب إلى حفلاته من لاذوا بالقصر الملكي فقط ، إما لصلة نسب ، وإما لطبيعة ما يمارسون من أعمال مثل المؤرخ (بييس Pepys) .

المسرحية البطولية

طرق مؤلف أو ثلاثة من أصحاب الشهرة والمواهب باب المسرحية الجادة في الأعوام الأخيرة من القرن ، ولكن المسرح في عصر عودة الملكية لم يتمخض عن أى أثر ممتاز على الإطلاق . أما في فرنسا فقد أفلح راسين ، وشق طريقة ، وخلق أنموذجا لصورة عبرت عن عصرها تعبيراً تاماً - في عصر العاطفة الكلاسية - بينما لم تكن الفرصة مواتية لحدوث مثل هذا الأمر في إنجلترا ، فقد شتت التقاليد الرومانية أذهان الكتاب ، وداعت خيالاتهم في إنجلترا ، وهو أمر لا يوجد في فرنسا ، ولم يتمكن كتاب المسرح الإنجليزي من أن يتناسوا أعجاد شكسبير ، لذلك لم تثمر المحاولات التى بذلت في لندن لابتكار نوع جديد من المآسى ، واضطربت صورتها ، واهتز اتجاهها .

وينطبق هذا القول على (توماس أوتواى Thomas Otway) ، وكان صاحب موهبة فوق المتوسط ، وقد بذل مجهوداً جاداً لتطوير مأساة يلائم نوعها روح العصر ، ولكن راسين فتنه بها قارب السحر ، فكانت محاولات أوتواى الأولى - لا سيما (السيادس ١٦٧٥ Alcibiades) و (دون كارلوس ١٦٥٦ Don Carlos) - محاولات فاشلة للتمكن من الصورة الكلاسية ، وكذلك كان تأثير شكسبير عليه بلا فائدة ، فبعد أن قام بتجربة لتحويل مسرحية (روميو وجوليت) إلى صورة رومانسية تدعى (كايوس ماريوس

١٦٧٩ Caius Marius) عاد إلى الصور الإنجليزية القومية ، فكتب مأساة عاطفية رومانسية تتناول الأسرة مثل : (اليتيم ، أو الزوج التمس الرومانسية الإيطالية المجال ، والتي سماها (إنقاذ البندقية ، أو اكتشاف المؤامرة ١٦٨٢ Venice Preserved, or Aplot discovered) ، وكاد أن يبلغ فيها مرتبة العظمة الحقيقية ، ولكن ذلك العصر لم يكن موافقاً لتصوير الروح الصارمة التي صورتها المأساة الإليزابيثية ، لذا حوت تجارب (أوتواي) - مع ما بها من روعة - مسحة عاطفية قلت قوتها المفجعة المنتظرة ، أما إذا نظرنا إليها تبعاً لمكانتها في ميدان المسرح العام ، فإنها تبدو صورة متواضعة بين هامات سامقة تحيط بها .

وكان (جون درايدن John Drydan) في بداية عهد رجوع الملكية خلفاً عظيماً للعالمية من الأدباء الذين ظهرُوا في القسم الأول من القرن ، وقد سعى إلى إبتكار نوع من المسرحية البطولية ، في شعر مزدوج القافية ، تتفق مع الولع العصري بما هو كلاسي ، وقام موضوعها الأساسي على الصراع بين الحب والشرف ، وتسود مناظرها نزعة فكرية مثقفة ، إلا أنه حاول أن يسخر التهويل الأجوف - يائساً - لإثارة الإعجاب الجدير بالمسرحية المفجعة ؛ وفي مسرحيات درايدن بعض المناظر الرائعة ، كما في (الحب المستبد أو الشهيد الملكي ١٦٦١ Tyrannic Love, or The Royal Mortys) وفي (فتح غرناطة على يد الإسبان ١٦٨٠ The Conquest of Granadaby the Spaniards) وفي (أورنجزيب Aureng - Zebe) ولكنها كانت جميعاً ذات مجال زائف ، وإدراك مضطرب ، وقد أصاب (دوق بكنجهام Duke of Buckingham) حين حمل على هذا النمط في كتابه المشهور (التمرين ١٦٧١ The Rehearsal) .

واعترف درايدن نفسه - اعترافاً ضمناً - بفشل هذا الاتجاه المسرحي حين عاد عام ١٦٧٧ إلى استعمال الشعر المرسل في مسرحيته (كل شيء يهون في سبيل الحب ، أو الدنيا فداء للحب All For Love or The World well lost -) ، وقد دار موضوعها حول « أنطوني وكليوباترة » وكان مبنى المسرحية كلاسيكياً ، ولكنه اختار موضوعاً ملاء من قبله شكسبير بالكنوز ؛ لذا أدرك أن من المستحيل أن يخلق شيئاً قيماً بأسلوب البطولة الخالص .

وفي الرابع الأخير من القرن اضطربت المسرحية المفجعة ، واهتزت بين دقة المثل الكلاسيكية ، وبين نزعة البطولة ، وبين الاتجاه العاطفي ، وبين عظمة شكسبير ، وقلد (جون كرون John crowne) المذهب الكلاسيكي تقليداً مملاً في عدة مسرحيات ، وجمع (ناشا نيل لي Nathaniel Lee) بين ثقافة الملهاة وبين لمحات العبقرية الحقيقية ، كما سجل (جون بانكس John Banks) سلسلة من المآسي أدت أدوارها الرئيسية بطلات ، وأحسن هذه المآسي (خيانة الفضيلة ، أو أنابولين ١٦٨٢ Anna Virtue Betrayed or Bullen) و(موت ماري ملكة أسكتلندا ، أو ملكات الجزيرة Thelsland) و(Queens or The Death of Mary, Queen of Scotland طُبعت عام ١٦٨٤ على أننا لا نجد فيها ما يقارب - من قريب ولا من بعيد - راسين ، ودقته في تصوير موضوع مشابه .

وحين نستعرض هذا الموكب الطويل من المسرحيات المليئة بالمبالغات والمواقف المحزنة ، نقر بأن نصيب المأساة من العبقرية في عهد عردة الملكية في إنجلترا كان قليلاً ، فقد تلاشت القوة التي ميزت عصر إليزابيث ، ولم توجد فيها وحدة الغاية ، ولا دقة التصوير ، وهي مبعث قوة الأسلوب

الكلاسى ، وإذا قورنت عظمة راسين بهذه السلسلة من المؤلفات بدت عظمته بارزة المعالم .

الملهاة فى عهد عودة الملكية فى انجلترا

(جون درايدن وغيره)

لم يتمكن جمهور المسرح بعد عودة الملكية فى انجلترا من إجراء تطوير فى المسرحيات المفجعة القوية ، غير أنه كان مؤهلاً لإحياء الملهاة ؛ إذ كان هم ذلك الجمهور محصوراً فى التلألؤ الاجتماعى ، فساءت أساليب السلوك الاجتماعى المذهب بين الناس ، وكانوا يتبادلون فيما بينهم الحديث البارع ، وأعجبوا به ، وانشغل فتيان العصر وفتياته بالدسائس .

وكانت الأحوال متشابهة - إلى حد كبير - بين البلاط الإنجليزى والبلاط فى قصر فرساي ، ولكنها اختلفت فى أمر واحد أساسى ، فقد امتاز نبلاء فرنسا بلهجة مترفعة ، ولكن مولير أمكنه إدخال عالم الطبقة الوسطى فيما صور ، فخلق ملهاة واسعة المدلول ، أما رجال البلاط الذين زحموا مسارح (دوروى لين Drury Lane) و (لنكولن إن فيلدز Lincoln Inn Fields) و (دورست جاردنز Dorset Gardens) فلم يحسوا بوجود الطبقة الوسطى مطلقاً ، وإنما اقتصر اهتمامهم على مسائلهم الخاصة فحسب ، وقد أهملوا ما عدا ذلك . وهكذا ظهرت صورة جديدة تماماً من المسرحيات ، هى ملهاة سلوك النبلاء ، وكان أفق استهوائها محدوداً ، ولكن لا يمكن إهمال ما حققه كتابها من كمال . ولئن تقرر ضيق أفق هذا النوع من الملاهى ، إلا أن تناول مادتهم فى تلك الحدود كان تناولاً بارعاً ، وإن اتصف بعدم المبالاة .

وقد ذكرنا من قبل أن الملهاة كانت في طريقها للإبتعاد عن الطابع الفكاهى لشكسبير ، وعن تهكم جونسون قبل أن تغلق دور التمثيل أبوابها عام ١٦٤٢ ، ثم اتجهت إلى تصوير حياة الفرسان ، وما امتازت به من براعة ايتندر ، وقد تجلت مجالات عصر عودة الملكية في انجلترا في مسرحيات (شيرلى Shirley) ، ولما أتاحت الفرصة ليوصل الممثلون عملهم بعد عودة شارل الثانى إلى الحكم ، كانت الأحوال قد تهيأت لإتمام تطوير اتجاه مسرحى ظهرت خطوطه العامة ، وبوادره من قبل ، وأصبح مجتمع الحاشية أكثر اتحاداً وانسجاماً ، وزاد وعيه لمبادئ الخاصة ، وكان من مظاهر الواقعية المستمدة من حوادث الحياة اليومية مباشرة إدخال المناظر في دور التمثيل ، وجدت تطور أوفر غنى عندما حلت الممثلات من النساء محل الممثلين من الغلمان في المساجلات التى نشبت بين الجنسين ، تلك المساجلات التى قام عليها كثير من موضوعات المسرحيات ، وأخذ نوع جديد من النثر العقلى المركز مكانه ؛ ليعبر عن الحوار في الملهاة تعبيراً مدهشاً ، وحل محل النثر الزخرفى في عهد إليزابيث بواسطة مؤلفين متنوعين . وقد ظهر مولير وراء هذه الحركة في فرنسا ، وكان في طريقه إلى الزعامة المسرحية المعاصرة في العقد السادس من القرن ، ثم ظهر أول تأثير له على المسرح الإنجليزى في صورة هزلية هى مسرحية . (مسرح للإيجار The Playhouse to let) التى ترجع أن (سيروليام دافنانت) ألفها عام ١٦٦٣ ، أو لعلها تسجيل لعمله المسرحى كتبها كاتب مجهول .

وقد توافرت الأدلة في المسرحيات الإنجليزية المعاصرة على اطلاع كتاب المسرح الإنجليزى على مؤلفات مولير ، وقد وجدوا موضوعاته بالغت في البساطة ، ونبذوا كثيراً مما كتب ، ولكنهم نهبوا ما في كتابته من إحكام المبنى، ومن الابتكار في ميدان الملهاة ، ومهما اتسعت الشقة بين روحه

وروحهم ، فقد كان لما كتب أثر كبير في المسرح السلوكى فى عصر عودة الملكية .

ولم يتحقق المسرح بعد من غاياته فى هذا الميدان ، فعرض كتاب مسرحيون مثل (توماس شادول Thomas Shadwell) مناظر نهجت نهج الملهة السلوكية ، ولكن أساس اتجاهه كان نهج ملهة الطباع عند جونسون . وقد نال النجاح المباشر فى مسرحيته (المحبون الغاضبون أو مسرحية «الوقحون ١٦٦٨ The Sullen Lovers, or the impertinents ») ، وظهرت مهارته فى الابتكار الكوميدى فى هذه المسرحيات (المتفكهون ١٦٧٠ The Humourists) وفى (إيسوم ولز ١٦٥٢ Epsom Wells) وفى (سير ألساسيا ١٦٨٨ The Squire Alsatia) وفى مسرحية (سوق برى ١٦٨٩ Bury Fair) وقد صور فيها عالم لندن المزدهم فى فترة عودة الملكية ، وما امتاز به من تندر وحماقة ، وقبح وجمال ؛ ولم يصور شادول فى مسرحياته عالما جديداً ، وإنما حلوا حلو جونسون ، ولم يصف جديداً إلى نهجه ؛ ثم ظهر غيره من كتاب المسرح ، مثل (السيدة أفراهن Mrs, Aphra Behn) التى واصلت تأليف ملهة الدساتس ، لاسيما النوع الإسمانى المتنوع الذى أغرم به شارل الثانى ، ولا نعثر على حوار رقيق فى مسرحياتها (الشريد ، الفرسان المنفيون الجزء الأول سنة ١٦٧٧ ، والجزء الثانى عام ١٦٨٠ The Rover, or the Banished Cavaliers) وفى (سير بشنت فانسى) أى المريض الواهم (١٦٧٨ Sir Patient Fancy) كما وجدناه فى مسرحيتى (جون كراون John Crowne) واسمها (سير كورتل نيس Sir Courtly Nice) أى السيد المهذب) ومسرحية (لا يمكن هذا ١٦٨٥ It Cannot) وإنما نجد فيها كثيراً من الحوادث المركبة ، والتخطيط الجرىء لعالم الشخصيات .

وأدلى كتاب آخرون بدلوهـم فى ميدان الملهة السلوكية التى صورت عصرها، ونزعوا إلى الجمع والإدماج بصورة غريبة ، وكان أحد هؤلاء - لسوء الحظ - جون درايدن . ولا شك أن المحيين المتندرين فى ملاهيه الأولى مثل (المحب المتوحش ١٦٦٣ The Wild Callant) أو (غرام المساء أو الغرام الساخر ١٦٦٨ An Evening,s Love or The Mock Astrologer) ومشرحية (زواج عصرى ١٦٧٢ Marriage á la mode) ومثل المحيين (سيلادون Celadon) و (فلوريمل Florimel) فى مشرحية (غرام سرى ، أو الملكة العذراء ١٦٦٧ Secret Love, or, The Maiden Queen) وفى ملاهيه المفجعة قد لعبت دورا فى استكمال المحاولات الأولى فى الميدان الجديد ، ولم يكن فيها جميعا ما يميزها ، وقد أفسد تحليل السلوك تقيدته بتصوير المناظر على طريقة جونسون ، والحوادث المستلهمة من ملهة الدسائس الإسبانية .

ملهة نقد السلوك الاجتماعى

Comedy of Manners

كان تطور الملهة السلوكية فى حاجة حقا إلى توحيد الغاية والتمكن منها ، وظهرت باكورة إنتاجها فيما كتب (سيرجورج إثيريج Sir George Etherege) ، وكان سيدا عصرىا من الهين عليه أن يصور عالم النبلاء ، وفى أولى محاولاته (الإنتقام المضحك أو الحب فى دن ١٦٦٤ The Comical Revenge or Love in a Tub) مزج المناظر الكوميديية بمناظر البطولة ، فكانت هذه المسرحية بداية غير موفقة ، إلا أن مسرحيته التالية رسمت الأبعاد الأساسية التى سار على هداها من طرقوا هذا الضرب من الملهة فى المسرحيات البارعة التصوير ، وهذه المسرحية « لو استطاعت لفعلت

١٦٦٨ She would if she Could) وفعل مثل ذلك فى مسرحية (رجل
عصرى ، أو سيرفولبلنج فلتر ١٦٧٩- The Man of Mode. or Sir Fo-
pling Flutter . وقد اتضح من اتجاهاته أنه اهتم اهتماما خاصا بتصوير
فتيان العصر وجولاتهم فى مضمار الحب ، ولم تكن صور المحبين فى ملاهى
شكسبير على قدر كبير من الطرافة ، وإن كان فى شخصيتى
(بندكت Benedict) و(بياتريس Beatrice) لمحات خافتة لما أتى من
بعده، وفى مسرحيات شكسبير لا نفكر كثيراً فى المحبين ، وإنما يكون
اهتمامنا بالمجال الذى يظهران فيه فى مسرحيات شكسبير الخفيفة . أما
جونسون ، فقد غلب اهتمامه بأهدافه الساخرة ، فلم يطلق العنان لهذا
العنصر ، وفى مولير ، نجد اهتمامنا موجهها إلى براعة الخادم أكثر من شعور
الفتى المتيّم . نعم إن الملهة الإسبانية جعلت من شخصيتى المحب ومحبوته
محور اهتمامها ، ولكن تقاليد السلوك فى تلك البلاد حالت دون تطور الحوار
بين الرجل والمرأة تطوراً تاماً ، فوفقت عند عاشق حاول أن يخفى عواطفه
خلف قناع من عدم المبالاة ، وفتاة لعوب متكلفة ، تستعصى على
صاحبها ؛ لكى يحاول كسبها ، ثم آن الأوان فى تاريخ المسرحية لأول مرة ،
فاتاحت الأحوال الاجتماعية والمسرحية لمثل المناظر التى عرضها (إيثيريج
Etherege) فى مسرحه .

وقد عرض إيثيريج هؤلاء المحبين فى إطار عصره ، فكانت شخصيتا
كورتول Courtall وفريمان Freeman فى مسرحية (لو استطاعت
لفعلت She would if she Could) إنما هى صور من نماذج يعرفها
الجمهور ، أو يود أن يكون على مثالا . والمجال فى هذه المسرحية واقعى ؛
فهو لندن ، وإلى لندن انتمت نماذجها رجالا ونساء ، ولكنها كانت أنماطاً
مثالية ، بذل المؤلف ما فى وسعه لينفخ فيها روح الحياة ، ويكسبها صقلا

ورشاقة ولفترات في الحديث ، وهى ملامح لا نجدها في العالم الواقعي إلا نادراً ، أى أن المسرحية تصور عالماً حالمًا وهمياً لرجل البلاط المتندر ، واعتمد في تصويره على المألوف المعروف .

ولا يذكر رجال هذه الملهاة ونساؤها الماضى ولا المستقبل ، وإنما عاشوا في حاضرهم تماماً ، وكان حاضرا ي موج بالخمول والطراوة واللهو ، فيقول كورتول- في بداية مسرحية « لو استطاعت لفعلت » - :

« حسنا يا فرانك ! ماذا نفعل اليوم ؟ » ويحييه فريمان بقول نموذجي :
« الحق أننا سنسير سيرتنا القديمة ، نأكل هنيئاً ، ونعد زجاجة أو زجاجتين من نبيذ يرغنديا المعتق الفاخر حتى يبدو لنا معارفنا القدامى ذوى جمال ، فلمنى أعتقد أننا لن نأمل في تكوين أصدقاء جدد » .

وبعد أن قدم أثيريج بطليه ، يسرع فيقدم البطلتين ، (أريانا Ariana) و (جاتى Gatty) . فتصبح جاتى قائلة : « أى عزيزتى أريانا . ما أسعدنى إذ أجدنى في هذه المدينة مرة أخرى ! ؟ » . ثم يتجه حديثهما فوراً إلى المغامرات الخطرة ، وتصوران فيه إحساساتهما بالغيرة من الرجال :

جاتى : إنى لا أحسد ذلك الجنس ! ها نحن لا نستطيع مضايقتهم إلا بقدر طاقتنا ؛ وذلك لما خصتهم به التقاليد من امتيازات .

أريانا : الحق أنهم يستطيعون التسكع هنا وهناك حيثما شاءوا ، بينما نحسن الظن بهم نحن معشر الحمقاوات .

جاتى : إنهم ينتقلون من مسرح إلى آخر ، وإذا لم تعجبهم المسرحية ولا النساء ، لا يبقون إلا ريثما يمشطون شعورهم المستعارة ، أو يهمسون لصديق مرة أو مرتين ، ثم يحكمون قبعاتهم ، وينصرفون .

وسرعان ما تلقى الفتاتان والرجلان ، وقد وضعت الفتاتان القناع ، وقابلهما
الرجلان في المتنزة :

كورتول : أيتها السيدتان ، هل تسمحان .

جاتى : لقد أظهرت من الجرأة مالا يدع للإذن منا مجالا .

فريمان : إنى خادم لكما أيتها السيدتان .

أريانا : أو خادم أى سيدة أخرى تكلف نفسها عناء تسليتكما

فريمان : يا إلهي ! إن ألسنتهن أسرع رداً من كعوب أقدامهن .

كورتول : وهل قل عطفكما فتحجلا شاين خجولين أقبلا يقدمان خدماتهما
بخالص الود ؟

جاتى : إن صدهما سيكون داعياً للأسف يا أختاه !

أريانا : إنهما يظهران وكأنهما لم يفشلا من قبل .

فريمان : الحق كانت لنا جولات طيبة في هذا المضمار الصغير ، واكتنرنا
لحما ، وزدنا قدرة على النزال .

[يقبلان أيديهما ببعض العنف]

ونجد مثل هذه السهولة والدعابة في جميع مقابلاتهم

كورتول وفريمان : خادما كما يا سيدتى !

أريانا : لقد صار من المستحيل أن نسير بدونكما ، وإلا فكأننا نسير بلا

ظل ! لم تلزم أشباح عاشقين قتلا نفسيهما من أجل عشيقتهما

المسكيتين كما تفعلان .

جاتى : إن كان من حسن طالعنا أن تصبحا أحبابا لنا ، فسوف نحرص على ألا نسبب لكما اليأس ، فتركنا العالم فى نوبة من نوبات الغضب .

أريانا : أما إذا فعلتم هذا الأمر فسوف تصير أشباحكما مزعجة حقاً .

كورتول : وسوف يدعو للأسف أن تنشق ستائر غرفكما فى سكون الليل ، ويقض مضجعكما ، وينقطع حبل نومكما اللذيذ بشيء غير اللحم والدم أيتها السيدتان .

وقد زاد السهولة والمرح مع الدقة الرائعة فى مسرحية (الرجل العصرى) وصاحب عنوانها الذى يصور معالم المغرور تصويراً متمتعاً ، وقد أخفى عن أبصارنا ببراعة حتى منتصف المسرحية ، ولكنه ليس محور الحركة فيها ، وإنما تكتسب فيها شخصيته (دوريمانت Dorimant) وصاحبه (هاريت Har-riet) أهمية حقيقية . ويبدو الشخص الأول - فى المنظر الأول بصفة خاصة - مرتدياً ملابس النوم وخفى النوم ، وهو يناجى نفسه بعد أن كتب رسالة لخليلته التى بدأ يملها :

« ألا ما أثقل رسالة الغرام ! وما أبعثها على الملل حين تكتب بروح جامدة بعد أن تحمد جذوة الهوى ! إنها ضريبة على النفس الطيبة أدفعها ، وقد دفعتها . وإنما أحس بالأسف الذى يحس به المتعصب وهو يدفع نصيبه من المعونة الملكية أو يؤدى فرائض الكنيسة ! » .

وثمائله (هاريت) فى القدرة على التندر ، وكلاهما يلعب بالصور العقلية الدقيقة ، ويحس بقوة الحب الكامنة فى قرارة نفسه ، بحيث يطغى على أحاسيس الشك السريع ، فقد أخذ (دوريمانت) يعلن عواطفه وفق

التقاليد الجارية ، وأخفت (هاربيت) عواطفها وفق التقاليد الجارية ، ولكن ما يعلنه الآن مخلص فيه ، وما تخفيه هى له أثر فعال فى نفسها لا يمكنها إنكاره ، على أنها تواصل استخفافها حتى النهاية ، ولكن حين يوافق دوريمانت على ترك مدينته المفضلة ، ويعانى مشقة السفر إلى الريف لكى يراها ، تشعر بأن زواجهما قد اقترب ، فقد احترق سيفه ذراعها ، وتعلن (ليدى ودفيل Lady Woodvi I) بأنه سينزل ضيفا فى قصرها الريفى على الرحب والسعة إذا تنازل بالزيارة :

هاربيت : فى منزل تائه منعزل ، يبدو بلا أسرة لقلة ساكنيه ، وستجد والدتى ، وخالة عجوزاً عرجاء ، وتجدنى يا سيدى قابعة فى مقعد على بعد ، فى ردهة مترامية وكأننا طيور ثلاثة أو أربعة حزينة فى معتكف فسيح ، ألا يغريك قولى بالإقلاع عن عزمك ؟

دوريمانت : لا ! أبداً يا سيدتى ، فحين رأيتك لأول مرة ، ولم تتركينى إلا بعد أن أصبتنى بالأم الحب ، ومنذ ذلك اليوم نزلت نفسى عما لها فى الحرية من حق .

هاربيت : حقا إن قولك هذا أشد كآبة من وصفك للريف .

وقد احتاج تصوير هذا العالم والسلوك العصرى فيه إلى أدق الموازين ، وليس مما يبعث على الدهشة أن نجد أن من سار على نهج « إيثريج » نفر قليل من الكتاب ، وقد ظهرت رشاقتة المتناسقة فى بعض المناظر المتفرقة فى مسرحيات معاصريه ، والذين أتوا بعده ، ولكن (وليم وتشرلى William Wicherley) وحده من بين كتاب المسرح الذين يتمكنون إلى بلاط شارل الثانى هو الذى نجح فى استبعاد طريقته ، وقد أدخل على هذا النوع من المسرحيات عناصر غريبة كادت أن تأتى عليها ، وتقضى على بنائها الهش

قضاء مبرما ، فلقد تطور (إيثريج) تبعا لطابع العصر ، أما (وتشرلى) فقد اكتسبه اكتسابا ، ولم تبلبل الريب والمخاوف أفكار الكاتب الأول . أما وتشرلى ، فنظر إلى عالم البدع من الظاهر أكثر من الباطن ، وكثيرا ما تعرض للمبالغة ، وكان كاتباً مسرحيا متقنا ، متمكنا من تصوير شخصياته ، ولكنه كاد يدركه الفشل فى التحرك بسهولة داخل إطار العالم الذى اختاره .

وقد صور عالم فتيان العصر والمغرورين والحمقى الذين اهتم إيثريج بتصويرهم تصويرا بارعا فى تجاربه الأولى فى مسرحيته الحب فى الغاب ، أو منتزه سانت جيمس (Love in the wood or St. James Park ١٦٧١) وفى (السيد معلم الرقص ١٦٧٢ The Gentleman dancing Master) ولكن شهرته لا تتوقف على هذه المسرحيات ، فقد كتب أيضا مسرحيته (الزوجة الريفية ١٦٧٥ The Country Wife) والمتاجر الصريح (The Plain Dealer ١٦٧٦) وقد اعترف أهل العصر بقوة شخصية مؤلفها ، وماله من سحر واتجاه فردى ، واتبع فى المسرحية الأولى طريقة مولير ، ولكن بين الكاتبين بونا شاسعاً ، كما أن هناك بونا شاسعاً بين إثيريدج وويتشرلى ، ففي هذه المسرحية التى نرى فيها (هورنر Horner) يواصل ألامعه بين السيدات ، فيشيع أنه خصى ، حتى لا تعترضه غيرة الأزواج ، صورة من صور الرذيلة توجد عند مولير ، وصورة من صور الشهوة لا توجد عند إثيريدج ، ويتصف (دوريمانت) ورفاقه بالإباحية ، ولكنهم يمتازون بالطرافة ، على أن (هورنر) من نسق آخر ، وقد برع إثيريدج فى مهاجمة المجتمع والسخرية منه ، بينما اتجه وتشرلى عادة إلى المسائل الجنسية ، فبدت براعته فى ذلك المنظر الذى كتبت فيه الزوجة الريفية رسالة غرام إلى حبيبها ، وبدت فى منظر (الصينى) المشهور ، ولكنها براعة أقل خفة

وأقصى من ذلك القناع الممتع العابث الذى يحيط باللقاء بين فريمان وكورتول ، وبين أريانا وجاتى .

وإذا بلغنا هذه الحدود فى كتابة « وتشلى » فلن ندهش إن انتقلنا من مسرحية (الزوجة الريفية) إلى مسرحية (التاجر الصريح) . فقد حذا فيها حذو مولير مرة أخرى ، ولكن بطل مسرحية (كاره الإنسانية) لمولير تمثل رجلا أثاره ، ما فى الحياة الاجتماعية من حماقة وتفاهة ، وكأنه فرد قد شعر أن تقاليد العالم الذى سار فيه قد هددت فرديته ، أما بطل (وتشلى) وهو (مانلى) أى (ذو الرجولة Manly) ، فقد هزته الهواجس الجنسية ، ولم يغضب من التقاليد الاجتماعية ، وإنما حركه اشمئزاز من الحيانة وعدم الوفاء ، وقد دل موضوع المسرحية على ما بينهما وبين مسرحية (كاره الإنسانية) من اختلاف ، فهانلى مثال كاره الإنسانية إلا أنه يؤمن بها ، غير أن إيمانه معلق بخيطين واهمين ، أولهما إنكاله على صديقه (فرينش Vernish) والثانى : ثقته فى صاحبتة (أوليفيا Olivia) . وعندما عاد من رحلة له فى الخارج وجد أوليفيا قد تزوجت (فرينش) فثار على الدنيا ثورة كادت أن تكون جنونا ، بل صار من المحتمل أن يصاب بالجنون ، لولا أن اكتشف أن وصيفه الذى لزمه إنما هى سيدة ، وهى (فيدلى « أى وفاء » Fidelia) وأنها ظلت مخلصه فى حبه ، وهكذا أكتسب الموضوع لونا من ألوان عصر إليزابيث ، وتذكرنا لغته بلغة (مدلتون Middleton) أكثر من لغة إثيريدج أو مولير ، ونتنقل فى مسرحية (المتاجر الصريح) إلى مجال يختلف عن مجال (الرجل العصري) اختلافا قويا .

ولكن روح إثيريدج لم تمت ، بل بلغت أكمل مظاهرها قبيل نهاية القرن فى كتابات (وليم كونجراف William Congreve) الذى بلغ حد الكمال

فى قبوله المتزن للعلم الاجتماعى ، وفى دقة تعبيره ، وقد صورت السطور الأولى فى مسرحية (الأعزب العجوز ١٦٩٣ The Old Bachelor) هذا الاتجاه تصويرا كاملا، حين يقابل (بلمور Bellmour) (فينلوف، Vain-love) ويدور بينهما الحوار الآتى :

بلمور : عجبا ! فينلوف يقوم مبكرا ويخرج من بيته ؟! أسعدت صباحا ، وقد ظننت العاشق المهموم لا يفارق فراشه فى مثل هذا الصباح ، كما أنه لا يستطيع النوم .

فينلوف : أسعدت صباحا يا بلمور ، الحق أننى لم أتعود على مثل هذه اليقظة المبكرة ، ولكنها المهام يا سيدى (مشيرا إلى الرسائل) وعلينا أن نواصل العمل أو يضيع منا يا سيدى .

بلمور : العمل ! كذلك الوقت ، ، عليك أن تلاحقه وإلا فقدته : إن العمل عصا الحياة التى تحولنا عن طريقنا ، وترجح كفته ، فتركنا وقد نأينا عن هدفنا المأمول الذى لم نبلغه بعد .

فينلوف : أظنك تقصد اللهو .

بلمور : أجل وأى أمر آخر له معنى ؟

ويهتم الموضوع خاصة (بهارتول Heartwell) ذلك « الأعزب العجوز الصارم الغضوب الذى يتظاهر بالاستخفاف بالنساء » ، ثم يقع فى غرام (صاحبة فينلوف) التى هجرها ، وهى (سيلفيا Silivia) وتوافق سيلفيا على الزواج به ، ولا ينقذه من حبائها إلا حيلة فى النهاية . هذا هو الهيكل العارى للمسرحية ، أما روحها ، فتقوم على مغامرات (فينلوف) وصاحبه (أرامنتا Araminta) الذى يثمله ماللطراد من متعة ، وسرعان ما تقل

حماسته إذا استسلم له هدف المطاردة ، وقد شعرت هذه بتقلب أموره ،
فظلت متدلة ملاطفة ، وقد أحب أحدهما الآخر ، ولكن تقاليد العصر
فصلت بينهما فصلا ممتعاً .

وصور الكاتب مجموعة مشابهة في مسرحية (التاجر ذو الوجهين
١٦٩٣ The Double Dealer) وظلت الحوادث تحركها (الليدى
تتشود Lady Touchwood) و (مسوكيل Maskwell) ونزوات
(لورد فروث Lord Froth) وهو غندور وقور وزوجته المتكلفة (لادى فروث)
والغندور التابع (برسك Brisk) ولكن قيمة الملهاة تقوم على العلاقة بين
(ميلفونت Mellefont) ، و (سنثيا Cynthia) حبيبته وقد انطلق التندر ،
وكرثت الأخيـلة في حديثهما :

ميلفونت : ماذا يشغل بالك ياسنثيا ؟

سنثيا : إن ما أفكر فيه هو أن الزواج يجعل من الرجل والمرأة جسداً واحداً ،
ولكنهما يظلان أبلهين ، يبدو الفرق بينهما جلياً بمقارنة أحد
الزوجين بالآخر ، وكانت حماقة الواحد منهما متعارضة مع الآخر .

ميلفونت : إن مثل هذا الأمر يحدث إذا التقى أحققان والتقت حماقاتهما .

سنثيا : كلا ! فقد عرفت شخصين معروفين بسرعة البديهة التقيا فلما تبادلوا
النكات صارا أحمقين مضحكين ، إن اللعبة التى سنلعبها
غريبة ، فماذا تقول فى استشارة ورق اللعب ، وإطالة الوقت ؟

ميلفونت : كلا ، فنحن نريد أن نكسب ، وربما خسرنا فى اللعب ، ولكن
مادمنا قد أعددنا الورق ، واقتسمناه ، فلنكشف الآن عنه .

سنثيا : إذن فالأمر كورق اللعب . وإذا نال أحدنا ورقاً طيباً ، كان ذلك
للمصـدف السعيدة .

ميلفونت : كلا ، فإن الزواج كلعب الصولجان (Bowling) يقرر مصيره
الحظ ، وقد يلتقى أقرب الهدفين أو أبعد الهدفين فيها ، ولكن
الجلولة في مجموعها تقوم على سلامة التقدير .

وقد أظلت مسرحية (التاجر ذو الوجهين) سحابة قائمة قليلا ، وربما
بقى ظل لها في مسرحية (حب بحب ١٦٩٥ Love for Love) ، التي
سيطر فيها كونجريف على فنه ، وتمكن منه ، وعاشقاه في هذه المرة هما
(فالتين Valentine) و (أنجليكا Angelica) ، وقد غضب والد البطل
(سيرسامبسون لجنـد Sir Sampson Legend) على ابنه لتبذيره ، وفي ساعة
من ساعات الطيش وقع البطل وثيقة . تعهد فيها بأن يدفع أبوه ديونه بشرط
أن يثول نصيبه في الميراث إلى أخيه الملاح (بن Ben) ثم ندم على ما فعل ،
وادعى الجنون بعد ذلك ، وانقذته طباع (بن) الخشنة من ناحية ، وما
أظهرته (أنجليكا) من سرعة خاطر وتندر . وصارت بساطة الموضوع معقدة
بظهور عدة شخصيات طريفة الملامح ، بارعة التصوير مثل
(سكاندال Scandal) صديق فالتين ، صاحب اللسان الذلق ، ومثل
(تاتل Tatile) الثرثار ، و (فورسيت Foresight) العجوز المؤمن
بالخرافات ، ومثل (مسز فريل Mrs. Frail) أخت زوجة فورسيت
العاشقة ، ومثل (مس برو Miss Prue) وهى فتاة ريفية غير ماهرة ،
وتحدث وقائع كوميدية بين (بن) و (مسز برو) وبين مسز فورسيت ومسز
فريل ، وتصور الشخصيتان الأخيرتان أطراف مواقف المسرحية ، فهما
أختان ، تؤنب الأولى أختها التى خرجت في عربة إلى (كوفنت جاردن)
حيث التقت بصاحبها ، وتسألها : أما كان بوسعك أن تتحدثى معه في
المنزل ؟ « إننى اعترف بأنه لا توجد متعة تفوق التحدث مع رجل جذاب ،
ولا أخالفك في هذا الرأى ، ولا أظن حديثك كان معه إلا بريئا ، ولكن

المكان مكان عام ، وظهورك مع رجل في عربة صغيرة يثير فضيحة ، وماذا يحدث لو رآك غيرى وأنت تترجلين كما فعلت ؟ وكيف يشعر الإنسان بالسعادة وهو يشعر بخوف دائم من شخص قد يراه وينتقده ؟ ولن يضيرك ، هذا وحدك بل يضيرنى يا أختاه .

مسز فريل : ماذا بك ؟ ما هذا الهديان ؟ لم يضيرك الأمر ؟ أشك أنك قد شوهدت قبل اليوم في عربة صغيرة ! ولو أننى ذهبت إلى (نيتسبريدج Knightsbridge) أو إلى (شلزى Chelsea) أو إلى (حديقة الربيع Spring Garden) أو إلى (بارن إلمز Barn Elms) وحدى مع رجل لقييل قول آخر .

مسز فورسيت : من تعين بهذا القول ؟ هل ذهبت قبلا إلى أحد هذه الأماكن ؟ ماذا تقصدين يا أختاه ؟

مسز فريل : وهل ذهبت أنا ؟ ماذا تقصدين أنت ؟

مسز فورسيت : كنت في مكان أسوأ منها .

مسز فريل : في مكان أسوأ ؟ ومع رجل ؟

مسز فورسيت : أظنك لا تذهبين وحدك إلى (ورلدز إند World,s End) .

مسز فريل : ورلدز إند ؟ هل تقصدين التندر على ؟

مسز فورسيت : يا للبريئة المسكينة ! ألا تعرفين مكاناً بهذا الاسم ؟ أقسم بأنك تستطيعين الاحتفاظ برياطة جأشك . إنك ممثلة تثيرين الإعجاب .

مسز فريل : أقسم أنك على قدر كبير من الثقة بالنفس ، وبما يليق بمنصة التمثيل كثيرا .

مسز فورسيت : حسناً جداً ! سوف يظهر من منا تفوق صاحبتهما في هذا ألم
تذهبي أبداً إلى ورلدز إند ؟

مسز فرييل : كلا .

مسز فورسيت : أتنكرين في مواجهتي ؟

مسز فرييل : في مواجهتك ؟

مسز فورسيت : ليس هذا بالأمر الهام ، فوجهي كوجهك جمالا .

مسز فرييل : ولا بعد اثني عشر عاماً من التجميل ، فسوف أنكر الأمر
حيثذ في مواجهتك .

مسز فورسيت : إنني أتركك الآن تظهرين عيوب وجهي ، وأقسم لك أن
وقاحتك قد أخرجتني عن طوري ، فهيا انظري إلى هذا ، أين
ضاع منك هذا المشبك الذهبي يا أختاه ! يا أختاه !

مسز فرييل : مشبكي ؟ !

مسز فورسيت : نعم مشبكك . هيا انظري إليه .

مسز فرييل : أما إذ بلغت هذا الحد ، فأين وجدت هذا المشبك يا أختاه ؟ يا
أختاه من كل الجوانب !

وهكذا يكتسب المنظر مميزات خاصة في هذه الملهاة ، وفي ملاهي المحيين
الأخرى ، بطريق فالتين وإنجليكا ، وما يصوران من مغازلة
وتندر ، بينما تكسب الشخصيات الأخرى المنظر مرحا ،
وتصير محور اهتمام المؤلف .

وقد تبدل فالتين وإنجليكا فصارا (ميرابيل Mirabell)

و(ميلامانت Millamant) فى مسرحية (سبيل العالم ١٧٠٠ وهى آخر
ملاهى كونجريف وأبرعها ، وذلك بعد أن اكتنز ثروة ومالا ، وموضوعها
متداخل مختلط ، ولن يضيرنا ما به من أحاج ومتنافرات واستحالات ، فقد
عوضنا عنها كونجريف بتلك المناظر التى صورت العاشق المرح بالرغم عنه ،
وهو (ميرابل) و (ميلامانت) ذات التصنع والدلال ، وهى تعمل دائماً على
الاحتفاظ بحريتها ، ولكنها تحب أن تكتسب ، وقد مهد المؤلف لظهورها
ببراعة فى الفصل الأول ؛ إذ نلمحها على البعد ، تقبل فى منتصف الفصل
الثانى . ومن بينهم نشرت قلوبها ومروحتها وأذيالها كما تقول ، يتبعها سرب
من الحمقى المعجيين أو على الأقل أحق واحد هو « وتوود Witwood »
فهى مثال السيدة العصرية ، وحينما تتهم بأنها تأخرت عن موعدها ،
تعترف بقولها : نعم ! هذا حق . ولكن حدث . . ماذا يامنسج Mincing
لم تأخرت ؟ .

منسج : لقد تأخرت أيتها السيدة لأنك كنت تتأملين حزمة من الرسائل ؟
ميلامانت : نعم رسائل - لقد كانت لدى رسائل ، إن الرسائل تضطهدنى ،
وإننى لأكره الرسائل ، ولا يعرف أحد كيف يكتب الرسائل ،
ومع هذا تصل إلى الإنسان ، ولا يدري المرء لها سبباً ، ثم هى
تصلح لشيت الشعر .

وتوود : إذن فهذه هى الوسيلة ! أرجوك الإجابة يا سيدتى ، هل تثبتين
شعرك بكل رسائلك ! إذن يجب على أن احتفظ بنسخ منها .

ميلامانت : بالرسائل المنظومة فحسب ، يا سيدى وتوود ، إننى لا أثبت
شعرى برسائل النثر ، أما فعلت مرة يا منسج ؟ أليس كذلك ؟
منسج : نعم يا سيدتى ، ولن أنسى هذه المرة .

ميلامانت : لقد ظلت منسجج المسكينة تعاني طول الصباح .

ويظل الحديث الذكى يرتفع وينخفض ، حتى يتنصر الحب في النهاية ، رغم الجهد ، وتكلف البرود .

ميرابل : « مثلها مثل دافنى » ، جمالا وحياء ! « هل تخفين نفسك عنى لتزيدينى شوقاً ؟ أم هذه وسيلتك اللطيفة لتقولى : لقد انتهت المطاردة ، وكلل النجاح مجهودى ، فلا مهرب بعد هذا ؟

ميلامانت : يا للغرور ! بل سوف أهرب ، واتبع إلى النهاية ! حتى لو كنت على حافة الزواج ، فإنى أنتظر أن تلح علىّ كما لو كنت أقف على عتبة دير ، وقد وضعت قدما لدخوله ، فسوف تطاردنى إلى النهاية بل إلى ما بعد النهاية :

ميرابل : وماذا بعد النهاية ؟

ميلامانت : إنى لأظن أننى أصبحت فقيرة ، وليس لدى ما أعطيه إذا ما انتهى أمرى إلى دعة لا يجد فيها ، أو صارت حياتى خالية من مشاق المطاردة الممتعة .

ثم يصور منظرا ممثعا آخر ، إذ تقول :

ميلامانت : سألزم فراشى فى الصباح كما يطيب لى .

ميرابل : سوف استيقظ فى الصباح مبكراً كما يطيب لى .

ميلامانت : يا للمخلوق المكسال ، استيقظ متى تشاء . واسمع ، لن تدعونى بأسماء بعد أن أتزوج ، لن تدعونى بأسماء بالتأكيد !

ميرابل : أى أسماء ؟

ميلامانت : نعم ، مثل زوجة ، أو رفيق ، أو يا عزيزتى ، يا فرحتى ، يا
جوهرتى ، يا هواى ، يا حبيبة فؤادى ، إلى آخر هذا الهراء التافه
المؤذى الذى يتشرب بين الرجال وزوجاتهم بلا وفاء . لن أصبر على
هذا يا ميرابل الطيب ، لا تجعلنا نأتلّف ، أو يهوى أحدنا الآخر،
أو يقبل أحدنا صاحبه أمام الناس ، لا تدعنا نذهب إلى « هيد
بارك » معاً فى أول يوم أحد ، وفى عربة جديدة ، لنثير الهمس
والنظرات ، ثم لا يرانا الناس بعدها مرة أخرى ، فيفتخر أحدنا
بصاحبه أول أسبوع ثم يخجل من صاحبه بعد ذلك إلى الأبد ! لن
نزور أحدا ولن نذهب لمشاهدة مسرحية معاً ، دعنا نظل غريبين
من أصل طيب ، دعنا نظل غريبين وكأننا تزوجنا منذ مدة
طويلة ، ولنا خلق حميد ، وكأننا لم نتزوج أبداً .

إنها كلها صور شديدة الطرافة والخيال ، وتكون آخر تحية من تحيات عهد
البدع الأرستقراطية قبل أن يطلع فجر العهد الجديد .

الجزء السادس

عصر الرقّة والفلسفة والعاطفة الرخيصة

عصر الرقّة والفلسفة والعاطفة الرخيصة

بدأ كونجريف الكتابة وقد وقف عهد جديد على الأبواب يؤذن بمرحلة جديدة تعهدت المسرح . كانت طبقات النبلاء في إنجلترا وفرنسا قد أخذت تنهار ، وبينما رتع فتيان العصر في مراتع اللهو ، بدأت أسباط من أصول عريقة وغير عريقة تنتمى إلى الطبقة الوسطى ، واستمتعت بصور أقل تندرأ وأوفر رزانة ، فشهدت طلائع القرن الثامن عشر أوساط الصفوة وقد أفقرت ، بينما ظهرت طبقة جديدة من محدثى العهد بالشراء متأهبة لاجتياز منصات الحوانيت . وقد اكتشف شباب الطبقة الراقية أن الحصول على العيش الرغيد ميسور بالزواج من بنات الطبقة البورجوازية الغنية ، فانهارت الفوارق بين الطبقات ، واضطرت الأسر المتمنعة إلى فتح أبواب صالونات الاستقبال للقاء مشايخ البلد وزوجاتهم ، وأقبل الضيوف المحدثون يتدربون على السلوك الاجتماعى ، واهتموا بما اهتم به المثقفون من لهو ، وإن كان في إقبالهم على ذلك ما يضحك أول الأمر .

ومن الطبيعى أن التطور كان وثيدا ، وقد وردت منه لمحات فى ملاهى مولير ، وفى مسرحيات الكتاب الإنجليز قبيل فترة (الكومنولث) . وقد بلغت هذه الحركة ذروتها فى القرن الثامن عشر ، ففى فرنسا ، صار جامعو الضرائب طبقة من رجال المال ، أثروا نتيجة لسياسة البلاط الخرقاء ، أما فى

انجلترا ، فقد كانت هذه الصور أقل وضوحا ، وجمع رجال المال من التجارة ثروة عظيمة ، كما جمعوها من مغامراتهم المختلفة في الشرق . ونتج عن هذا ظهور جمهور مسرحى جديد ، قدر له أن يطالب ببضاعة جديدة مختلفة عن البضاعة التى أمتعت أسلافهم ، ولم يكن الجمهور الجديد متجانسا كما كان الجمهور في لندن في فترة رجوع الملكية ، ولم يكن متأكدا من أحكامه ، فأتت مسرحية القرن الثامن عشر غريبة متنوعة الصور ، فظهرت في دور التمثيل مسرحيات شديدة التباين ، وبدا من المستحيل أول الأمر تحديد التيارات الرئيسية التى تحول المسرح فيها من دقة راسين إلى المشاهد الرومانسية المثيرة عند (بيكسركور Pixérécourt) ويمكننا - ببعض الجهد - أن نفرق بين هذه التيارات ، وندرسها منفصلة ، ولو بدت مياها مختلطة اختلاطا متنافرا في بعض الأوقات .

ويمكننا أن نسمى واحدا من هذه التيارات التيار « التقليدى » الدائم ، ولو أن قوته ضعفت منذ القرن السابع عشر . فقد بقيت صور من المأسى التى قلدت النماذج الكلاسية ، وظلت الملاحى السلوكية فى أحوال بدأت تتغير بسرعة فائقة .

ولم تكن صور السلوك متحدة ، وقد حاول أفراد الطبقة الوسطى من الجمهور إبداء إعجابهم بها أعجب به المجتمع الأرستقراطى مرات عديدة ، ولكنهم لم يفهموا الدقائق الأرستقراطية الكامنة فى الأسلوب ، ولم ينسوا تماما ناموسهم الأخلاقى ؛ لذا بحثوا عن أمور أكثر إثارة مما قدمه (راسين) فى ميدان المأساة ، ولم يحسوا بالأمن عندما تعرض اتجاه السلوك المذهب للخطر ، وربما أحس بالمخاطرة من نشأ على هذا التقليد إذا وطأت قدمه أرضاً صلبة تتفق وطبيعة نشأته ، وعندما يرغم التاجر من الطبقة الوسطى -

مكرها - على الظهور في مثل هذا المجتمع ، فعليه أن يسلك سلوكا مطمئنا ، وربما أفزعته صور التحرر التى خفيت على طبقتة ، وهكذا ظهر في العصر تيار رئيسى ثان ، هو تيار الطبقة التى تكلفت الرقة ، فحولت صورا قديمة إلى صورة جديدة في ملاحظتها .

ثم ظهرت قوة أخرى بجانب هذا التيار ، فقد قامت الطبقة الأرستقراطية على أساس من الدقة وملاحظة التقاليد تبعا للعادة والتمرين ، وانتقلت هذه الدقة وتلك التقاليد إلى ميدان التذوق الأدبى ، وطربت هذه الطبقة للملهة الدقيقة ، والمأساة الدقيقة ، ورضيت حين شاهدت النوعين يعرضان عرضاً شكلياً ، ولكن الأمور لم تظهر بهذا المظهر لمن انحدروا من الطبقة الوسطى ، فقد بدت لهم هذه التقاليد غريبة عليهم ، وسببت لهم الملل والانزعاج ، ولكنهم استمتعوا بالصور المختلفة ، وبحثوا عن الحقيقة على الدوام ، ولو لم يكن ذلك مقصدهم ، ومن الواضح أن الاتجاه الواقعى ضد تقسيم المسرحيات إلى أنماط مختلفة ، فالحياة تعكس الدموع مع الضحك ، وقلما تبلغ القمة في أحدهما أكثر من لمحة خاطفة ، وإذا كانت المأساة سوداء والملهة بيضاء ، فإن الوجود العادى يظهر في دواء رمادى محايد ، وكان الاتجاه الواقعى قوة فعالة في القرن الثامن عشر ، مهما اعتقدنا بأنه كان تياراً واقعياً مصطنعاً لا طائل منه .

وسار مع هذا التيار تيار يصلح أن تسميه « فلسفياً » وقد حاول كثير من النقاد - وبعض كتاب المسرحية فيما سبق - أن يبينوا ما للمسرح من قيمة أخلاقية ، بل من قيمة اجتماعية ، ولكنهم صوروا ذلك بعبارات فائقة الاتساع والتعميم ، وحينما نبلى أبواب القرن الثامن عشر ، نجد مسرح دعاية بصورة فاصلة في أوروبا الحديثة لأول مرة ، فقد بدأ الناس في تلك الأيام يفكرون فى الحياة الاجتماعية تفكيراً جاداً ، سواء فى مقالات (أديسون Addison) الراقية فى مجلته (سبكتيتور Spectator) ، أو فى

الكتابات الحماسية الانقلابية عند روسو ، وهكذا بدأ العصر « فلسفيا » بهذا المعنى ، وأظهر عقيدة كادت تستدر العاطفة وتؤمن بالعقل ، وطلب جمهور الطبقة الوسطى من مسرحه أمراً آخر - فى مستوى فلسفى أرفع - وهو أن يحتوى على تلك الفضائل التى لم يستطع رجال الطبقة الوسطى أن يتخللوا عنها ، رغم محاولاتهم لاحتضان تقاليد المجتمع الأرستقراطى ، فقد تكونت ثروة الطبقة الوسطى بالعمل الشاق ، وبممارسة التجارة ، وقامت على محاولات استمرت عهوداً طويلة ، واتخذت مظاهر تحرر فتيان العصر النبلاء ، واستخفافهم بالأمر ، وانكبابهم على المسرات العابرة المؤقتة ، ومبارزاتهم المهلكة ، ومقامراتهم التى لا تقيم وزناً للنتائج ، اتخذت كل هذه المظاهر صورة ملعونة لتجار الطبقة الوسطى ، وإنما كان التجار فى حاجة إلى سلسلة من المسرحيات التى دفعت هذه الرذائل ، ومجدت فضائل الطبقة الوسطى ، فامتلات مسرحيات العصر بعواطف أخلاقية سامية ، ولما كانت هذه العواطف سطحية ومصطنعة معا ، تحولت ذخيرة العواطف بسهولة إلى الألوان العاطفية المرفهة المبتذلة التى مثلت زمنها تمثيلاً تاماً .

وعلىنا إذ نتابع هذه الاتجاهات أن نلاحظ كيف صار المسرح فى ذلك القرن عالمياً بدرجة لم تتوفر له فى القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ولم يقتصر الأمر على حدوث نهضة مسرحية فى دول متنوعة ، وإنما ظهر تبادل التأثيرات فى الأفكار والصور فى كل دول أوروبا أكثر من ذى قبل . حقاً لقد اطلع شكسبير على المسرحية الإيطالية ، ولكن التأثير كان يسير فى اتجاه واحد فقط ، أما فى القرن الثامن عشر ، فقد اجتاز نشاط الفكر والانتاج الابتداعى الحدود القومية فى انجلترا وفرنسا وألمانيا وغيرها من البلاد ؛ لذا استدعت الحاجة دراسة مسرح هذه الفترة بتتبع الحركات العامة فى البلاد المختلفة فى صورة كلية ، وهو أمر أهم من الحديث عن الإنتاج المسرحى القومى فى كل منها .

الفصل الأول

المأساة والأوبرا

كان مصير المسرحية المفجعة خلال القرن الثامن عشر مصيراً محزناً ، رغم الجهود التي بذلها المؤلف تلو الآخر للتفوق على الروائع التي أنتجها السلف في هذا الباب ؛ لأن الظروف كانت غير ملائمة لذلك ، وكان الإنتاج غير عظيم الشأن . ولكن الأوبرا ازدهرت من ناحية أخرى ، وربما كان ذلك لنفس الأسباب التي أدت إلى تدهور المأساة ، من جمهور لم تعد تهزه الخشونة ، ولا تثيره روعة المأساة إلى حد الإعجاب الفعلي بها ، وإنما اتجه للإستمتاع إلى تصوير عواطف تصويراً أقل دقة في مجال الأوبرا ، وإلى الطرب لروعة المناظر ، وللغنى الذي توفر لفرق الموسيقى ، وقد شجعت الأوبرا بصفة خاصة القوم على إقامة دور التمثيل الجديدة .

دار التمثيل في القرن الثامن عشر

وكان ذلك العصر هو الفترة التي اكتسبت فيه دار التمثيل صفاتها القاطعة الحديثة ، وكان عصر التوسع العظيم في شئون منصة التمثيل لا في عواصم الدول الكبرى فحسب ، وإنما امتد إلى مراكز المقاطعات .

وفي إنجلترا ظلت قيود الترخيص التي وضعها شارل الثاني ١٦٦٣ مهيمنة حتى طرحها القرن التاسع عشر ، و لكن من الواضح أن الجماهير

النامية المتضخمة التى أقبلت من الطبقة الوسطى فى ذلك العهد كانت كافية لرعاية دور تمثيل أخرى غير (درورى لين) و (كوفنت جاردن) التى حلت محل (لنكولن فيلدز) واتسعت الدور المرخص بفتحها فى المائتى عام ، وتوفرت الأماكن للمتفرجين بتقليل مساحة الجزء الأمامى من المنصة ، ووضع المقاعد فى الفراغ الناجم ، وبذلت شتى الجهود المتنوعة لتشييد دور أخرى فى العاصمة ، ويشير بناء دار الأوبرا فى حى (هيامركت Haymar-ket) عام ١٧٠٥ إلى ابتداء انتشار العرض الموسيقى ، وأخيراً حصل مسرح أقل حجماً فى هيامركت على « ترخيص صيفى » عام ١٧٦٦ ، مديره (صامويل فوت Samuel Foote) وظهرت بعده دور صغرى ، مثل (جودمانز فيلدز Goodman's Fields) و (سادلر ولز Sadler's Wells) فى أوقات مختلفة ، واستطاعت أن تراوغ القانون ، وفتحت أبوابها لمن دفع الثمن من الزبائن . وفى الوقت نفسه نالت الفرق المتجولة القديمة من الممثلين تقديراً غير عادى ، وأقيمت (الدور الملكية) للتمثيل فى كل أنحاء البلاد ، وعرضت الفرق الدائمة بين جدرانها بضاعة لا تختلف عن تلك التى استمتعت بها جماهير لندن ، وفى نهاية القرن ، لم تنقص كل مدينة هامة دار للتمثيل ، أما مسرح العاصمة فقد وجد مئوته على الدوام من الممثلين الذين قضوا مدة التدريب فى الأقاليم .

وكانت تلك الفترة فترة عظماء الممثلين ، ولا ريب أن (دافيد جارك David Garrick) قد شمع فوقهم جميعاً ، ولكن الاتجاه المسرحى العام للعصر تمثل فى وجود فرق من الممثلين اللامعين فى السنوات الأولى من القرن ، ومن بين أفرادها (كولى سيبير Colley Cibber) الشاذ ، و (آن أولد فيلد Anne Oldfield) الكوكب اللامع ، و (بارتون بوث Barton Booth) ممثل المأساة ، الذى سلم الشعلة من بعد إلى (شارلز ماكلين

Charles Macklin) العاصف ، و (كيتى كليف Kittiy Clive) الرقيقة ،
و (بيج وفنجتون Peg Waffington) المتكلفة ، وفي النهاية تخلو عن الميدان
لـ (سارة سدونز Sarah Siddons) التى ليس لها مثل ، ولأخيها (جون
فيليب كمبل John Philip Kemble) .

وكذلك استهوى المسرح الفرنسى فى هذا الوقت حلقة من عظماء
الممثلين ، فقد حظيت (آدرين ليكوفريير Adrienne Lecouvreur)
بالشهرة ؛ إذ أفلحت فى محاولتها للقضاء على أساليب التمثيل الخطأى
الأسبق ، وأحلت محلها واقعا لأدوارها ، وحذت حذوها (مدموازيل
ديموسنيل أو مارى فرانسوز مارشان Mlle Dumesnil - Marie - Fran-
coise Marchand) ، مع أن مدموازيل كليرون (كليز جوزيف
ليرى Mlle Clairon - Claire Josephe Leris) قد أعادته من جديد إلى
البطولة المتكلفة على الطريقة المفخمة ، ويبدو أن ممن أسهموا فى هذا الميدان
(ليكين - هنرى لويس كاين Lekain - Henri Louis Cain) الذى رعاه
فولتير .

كما يبدو أن أحوال هؤلاء الممثلين عموما كانت أقل إشراقاً من أحوال
زملائهم فى انجلترا ، وكان لهم مسرح قومى ، ولكن مكانتهم عند الجمهور
كانت دون مكانة (جاريك) و (مسز سدونز) عند جمهورهما ، ومن
الواضح أن الجمهور الفرنسى تكاثر كما تكاثر الجمهور الإنجليزى ، وكان
عدد مسارح باريس ثلاثة عام ١٧٠٠ ، ثم بلغ خمسة عام ١٧٥٤ ،
وتضاعف هذا الرقم عام ١٧٨٤ حينما صدر مرسوم ملكى يمنح (الكوميدي
فرانسيز) و (الأكاديمى رويال دى موزيك) حقوقاً احتكارية . وفى عام
١٧٩١ ، وبعد إطلاق الحريات فتحت إحدى وخمسون داراً أبوابها

للممثل . وفي هذه الفترة ، أبدت الأقاليم اهتماما بالمرشح ، وشيدت كل بلدة كبيرة - تقريباً - داراً أكبر حجمها وكثر زخرفها ، ولن نطنب في ذكر الأمثلة حتى لانسبب السأم ، وإنما يكفي أن نذكر أمثلة تمثل الاتجاه العام ، مثل الدار الجديدة الفخمة التي أقيمت في ليون عام ١٧٥٤ ، والدار التي فاقتها روعة ، وباهت بها (بوردو) غيرها من المدن عام ١٧٨٠ ، وإن البون لشاسع بين هذه الصروح المشيدة وبين تلك الدور الساذجة في ساحات لعب التنس التي انتشرت ذات يوم منذ أكثر من قرن مضى .

أما في أسبانيا . فكانت أمور المسرح أسوأ حالا ، ويعود الفضل إلى (إيزابيلا فارنيزي Isabella Farnes) . الملكة الثانية لفيليب الخامس . في إقامة دار الأوبرا سنة ١٧٢٧ مما أغرى القائمين على دور التمثيل العامة - التي مازالت على طريقة الحواجز في الهواء المكشوف - إلى التفكير في تحسين حال الجمهور ، مما دعا إلى تأسيس دار (مسرح الصليب The Theatre of the Cross) . سنة ١٧٤٣ (ومسرح الأمير Prince) سنة ١٧٤٥ - ولكن جماهير هذه الدور كانوا أجلا غير متعلمين ، وجاء القرن الثامن عشر فشهد تدهور المسرحية الإسبانية من القمم التي بلغت في عصرها الذهبي تدهوراً مؤسفاً .

وسيطرت الأوبرا كذلك على إيطاليا ، ولأجل الأوبرا شيدت الدور الرائعة على الطراز الباروكي والكلاسي ، ونهضت في فيرونا دار (تياترو فيلارمونيكو Teatro Filarmonica) الجميل ، و (قد وضع رسوم تصميمه فرنسيسكو جالي بيينا Francesco Galli - Bebienna) ، وفي نابولي (تياترو سان كارلو Teatro San Carlo) سنة ١٧٣٧ ، وقد وضع رسوم تصميمه أنطونيو مدرانو Antonio Medrano) ، ومسرح ميلان الذائع (لاسكالا Scala) سنة ١٧٧٨ كما وضعت للأوبرا أيضاً رسوم المناظر

الرائعة ، وآلات التأثير المدهشة التى ابتكرها المصممون من المهندسين الإيطاليين بقول أصيلة ، وذاع تأثير آل (جالى بينا) فى الآفاق ، واجتازت شهرتهم حدود بلادهم إلى كل أنحاء أوروبا ، ورافقهم فى ذلك عدد كبير من فنانين آخرين ذوى مواهب عظيمة ، مثل (فلبو جوفار - Fillippo Ju-varra) من مسينا ، و (جيوفانى سرفادونى Giovanni Servadoni) من فلورنسة ، و (فنسنزو رى Vincenzo Re) من نابولى ، و (جيامبستيا بيرانىزى Giambattista Piranesi) بالبندقية ، وأفراد أسرة (جاليارى Gallari) من أندورنو على اختلافهم ، ونافس إنتاجهم الذى وصل إلى القرن التاسع عشر فن (بينا) . وعلى العموم فقد ظهر فى إيطاليا عامة ، وفى البندقية خاصة ، مسرح تمثلى بلغ مكانة هامة ، ومع أن الجمهور أقبل على الأوبرا بصورة أساسية - كما حدث فى المجتمع الإسبانى - فقد بذل للمسرح تشجيعاً كافياً ليظل منتجاً مبتكراً .

وفى تلك الفترة ، نهضت دور التمثيل الأخرى فى كثير من البلاد ، ولا شك أن الأوبرا حظيت برعاية خاصة ، ولكن المسارح التى هدفت إلى الحوار ظهرت معها ، لتكون صالحة للإنشاد والعزف الموسيقى الفردى ، وقد أقيمت الدور الجميلة فى الأراضى الجيرمانية للأوبرا بفضل جهود الأمراء ، ولم تتكامل أسباب الثقافة لأى بلاط ممتاز إلا إذا اتصل بمهندس ليقم داراً مزخرفة للأوبرا .

أما فيما عدا فرق الغناء ، فقد واصلت الفرق المسرحية المتجولة السير بنجاح مطرد وإن كان نجاحاً بطيئاً إلى حد ما . وأثناء القرن السابع عشر ، قامت زيارات الممثلين فى فرق التمثيل الإنجليزية التى سميت باسم (الكوميديين الإنجليز Englische Kmodianton) ، والممثلين فى فرق الكوميديا المرتجلة الإيطالية المعروفة باسم (كوميديا دلارتى) ، قامت هذه

الفرق بتمهيد السبيل لظهور فرق قومية محترفة . وفي السنوات العشرين التالية من القرن ، كانت الممثلة الموهوبة (كارولين نوير-Karoline Neu ber) قد بلغت حد الشهرة ، وقبل أن يبدأ الربع الثالث من القرن . كانت مسارح همبروج وفيهار تستقبل الممتازين من المؤلفين مثل (لسنج-Lessing ، وجوته Goethe) . وفي سنة ١٨٠٠ كانت برلين تمتلك مسرحاً ملكياً ، وأعيد بناؤه بأسلوب طريف جديد من وحى (كارل فريدريتش شنكل-Karl Friedrich Schinkel) ، وشهدت فيينا استقرار التقاليد الذائعة لمسرح (البرجاتيتر Burgatheater) عام ١٧٥٢ ، وتبعه افتتاح مسرح (ليوبولد شتادتيتر Leopold stadtheatre) سنة ١٧٨٠ .

وحول سنة ١٧٨٣ ، استقبل أهل استكهلم دارهم الجديدة (المسرح القومي) وفي سنة ١٧٢٥ افتتح مسرح كوبنهاجن الملكي ، وبدأت النرويج في تلك السنة تهتم اهتماماً ضعيفاً بهذا الضرب من الفنون الذي ظهر وظهر في أفقه من بعد أعظم كتابها . أما في الشرق ، فقد فتحت روسيا وغيرها من البلاد الصقلية أبصارها على مباهج المسرح ، وفي ولاية (القيصر ألكسس Tsar Alexis) قام الهواة بالتمثيل في القصر الإمبراطوري ، وزادت الحماسة للمسرح بإحياء من (القيصرة آنا Tearina Anna) و (القيصرة إليزابيث Tsarina Elizabeth) ، وفي النهاية دفعت (كاترين العظيمة Catherine) - وكانت كاتبة مسرحية - نبلاءها إلى الإقبال على التأليف المسرحي ؛ وقد أقيمت المسارح داخل القصر الملكي في مبدأ الأمر أو ألحقت به ، ولكن سرعان ما انتقل هو النبلاء إلى الطبقات الوسطى بصورة عامة . ويعود تاريخ مسرح (بولشوى Bolshoi) في موسكو إلى سنة ١٧٧٦ ، ولكنه لم يبن فعلاً إلا في القرن التاسع عشر ، وترمز الموافقة

الرسمية على إنشائه إلى اتجاه العصر ، ثم افتتحت دار (بطرسبرج Bolshoi Petersburg) أو (كاميني Camenni) سنة ١٧٨٣ .

وصار لبولندا مسرح سنة ١٧٦٥ ، وفي مدينة براج افتتحت دار التمثيل المسرحية والأوبرا سنة ١٨٧٣ ، مع أن فترة طويلة قد انقضت في تلك المدينة قبل أن تعرض فيه مؤلفات تشيكية بدلا من المؤلفات الألمانية والإيطالية .

وكان الحال في الشرق والغرب سواء ، ف وراء الأفق البعيد ، في المستعمرات الأمريكية التي كتب لها أن تنفصل عن انجلترا في أواخر ذلك العصر ، بدأ التمثيل المسرحي ، وشيدت الدور في المدن التي أخذت تنمو بسرعة ، وفي أواسط هذا القرن تقريباً ، استقبلت كثير من هذه المدن دوراً للتمثيل ، واستقرت بدرجات متفاوتة ، فامتلكت نيويورك مسرح (جون ستريت ثياتر John Street Theatre) كما شهد آخر العصر افتتاح الدار الهامة (بارك ثياتر Park Theatre) الذي كتب له أن يكون أكثر دور التمثيل جاذبية في العاصمة التجارية والثقافية ، إن لم تكن السياسية ، للولايات المتحدة .

ويقدم لنا هذا المجلد المختصر لنشاط المسرح (بين سنتي ١٧٠٠ ، ١٨٠٠) الدليل الذي يفسر المسرحيات التي ألفت في تلك الفترة ، فكانت قصور الملوك تولى الأوبرا عنايتها في كل الأقطار ، ونشأ عن ذلك ظهور المناظر الرائعة ، والآلات المسرحية ذات الأثر الأقوى ، وفي كل الأقطار بدأت الطبقة الوسطى تهتم بالمسرحية ، وهكذا ظلت أنماط جديدة من الجماهير والمسرحيات تتكون من جديد .

مصير المأساة الكلاسية

لم يتهياً الجمهور الجديد جيداً لتذوق المزايا الصارمة للمسرحية المفجعة ، والواقع أن الممثلين ذوى القبعات من الشعر والثياب الحريرية المزركشة قد خطوا في زهو فوق منصة المسرح في أنحاء البلاد ، وألقوا الأحاديث التى فاضت بالإحساسات المفجعة الخالصة ، ولكن القرن كله لم يعرض من هذا النوع أكثر من مسرحيات ثلاث أو أربع جديدة بالاعتبار ، حتى ظهرت المشاعر الرومانسية - فى نهايته على الأقل - فقد استنفد شكسبير وراسين إمكانيات النمط المسرحى الذى طرّفوا بابه ، ولم يبق لخلفهم من سبل إتمام تطويره إلا القليل ، ومع هذا لم تكن الأحوال الاجتماعية فى ذلك العصر مواتية للمؤلفين الذين اتجهوا نحو هذا النمط من التأليف كثيراً .

وفى أوائل القرن استغرقت انجلترا موجة من الحماسة عند ظهور مسرحية (كاتو ١٧٠٣ Cato) التى وضعها (جوزيف أديسون Joseph Addison) ، ولكن الحماسة كانت سياسية أكثر مما كانت للجمال الفنى . وفى الوقت نفسه أراد (نيكولاس راو Nickolas Rowe) أن يجارى راسين ، فكتب حلقة من المأسى عن المرأة مثل (الثابتة الجميلة ١٧٠٣ The Fair Penitent) و (جين شور ١٧١٤ Jane Shore) ، ولكن لم يزد كثيراً عن مجرد إثارة عاطفية باردة نوعاً ما . ولم تكن مسرحيات من تبعه أكثر توفيقاً ،

فكانت مسرحية (الأم المنكوبة ١٧١٢ The Distrest Mother) لمؤلفها (أمبرور فيلبس Ombrore Philips) ترجمة عملة لأندروماك ، وقلدت مسرحيات (زارا ١٧٣٦ Zara) و (ألزيرا ١٧٣٦ Alzira) التى وضعها (آرون هل Aaron Hi) نماذج فولتير ، ثم زادت الحيوية فى مؤلفات (جيمز تومسون) قليلا ، ولكن مسرحيته ذات البناء الكلاسى ، وهى (سوفونيسبا ١٧٣٠ Sophonisbe) و (إدوارد إليونورا ١٧٢٩ Edward Eleonora) لا تحرك نفس القارئ اليوم ، بل فشل (صمويل جونسون-Samuel John son) العظيم حينما أراد أن ينفخ روح المأساة فى مسرحيته (إيرين ١٧٤٩ Irene) ، واتسع الميدان الذى برر للساحرين مثل (دوق بكنجهام-Duke of Buckingham) مؤلف مسرحية (التدريب ١٦٧١ The Rehearsal) ومثل الكاتب (ر . ب . شريدان-R. B. Sheri dan) فى مسرحية (الناقد The Critic) ما سجلت أعلامهم من نقد لاذع للمسرح المفجع المعاصر .

أما المسرحية الإسبانية الجادة فكانت أسوأ حالا ، فقد انحدر المستوى القومى من مؤلفات (كالدرون) إلى حضيض تافه ، وفشلت المحاولات التى بذلها (أوغسطين دى مونتيانو-إلى لياندو-Augustin de Montianoy Luy ando) لإشباع حاجة العصر ، فى مسرحيته (فرجينيا . طبعت سنة ١٧٥٠ Virginia) ومعها مثال مطول عن (المأسى الإسبانية-Sobre las Trgedias Espanolas) لتطبيق أدق نماذج راسين ، ولم تكن مسرحيته القوطية الأسلوب (أثولفو Athaulpho) والتى طبعت سنة ١٧٥٣ أكثر توفيقاً من محاولته الأولى ، ومضى عشرون عاما قبل أن تظهر على منصة التمثيل مأساة تعتمد على النمط الفرنسى ، وتلك هى مأساة (هورمسندا

١٧٧٠ Hormesinda) التى وضعها (نيكولاس فرناندز-Nicolas Fernan dez) ، ولم يكن لها تأثير يذكر .

أما فى ألمانيا ، فقد نشطت روح التمثيل قليلا ، ولكن البلاد انقسمت دويلات صغيرة ، ومزقتها هذا الانقسام ، فلم تكن الأحوال مواتية للإنتاج الفنى ذى القيمة ، وحمل الممثلون الإيطاليون والإنجليز بضاعتهم أثناء القرن السابع عشر إلى كثير من قصور الملوك ؛ وتأثر بإنتاجهم من جهة ، وإنتاج المسرح اليسوعى من جهة أخرى ، (أندرياس جريفوس-Andreas Gru phius) الذى وضع سلسلة من المآسى الدينية الطابع ، فاستقر هذا النمط بلغته المحلية الدارجة ، ثم بذلت محاولات شتى فى هذا السبيل ، وخلت جميعا من الجمال وقوة الأثر ؛ وازدهرت (الميلودراما) المبالغة فى المسرح الشعبى ، وقد سميت باسم (Haupt - und Staatsaktionen) وخلطت الحوادث الدرامية بالعبارات التى خلقت من المعانى ، والتوريات التى أدخلها مضحك المسرحية ، ثم ظهر (جوهان كريستوف جوتشدJohan Cristoph Gottsched) الذى بذل أول محاولة هدفت إلى مزيد من الرقى ، وتأكد من غياب الصورة فى المسرحية الألمانية ، فركز اهتمامه حول « القواعد» الكلاسية التقليدية ؛ وسعى إلى فرض الأنماط الفرنسية على المسرح فى عصره .

وقد ترجم مسرحيات لراسين ولغيره من الكتاب ، ونهج نهجهم فى مؤلفات مثل (كاتو المحتضر ١٧٣٢ Dersterbende Cato) ، وقد ذاع تأثيره لنشاطه الزائد ، ويقين التحمس لهدفه ، ولصلته بجماعة بارعة من الممثلين ، من أبرز أعضائها (كارولين نوبر Karoline Neuber) وهنريج كوخ (Heinrich Koch) ، ولم يقلد الأذكاء فى ألمانيا إلا الفرنسيين وذلك حتى عصر ليسنج ، الذى لم يتخضع لمجهوره إلا عن أثر قليل ، ولاشك أن

فترة من التدريب كانت لازمة لظهور الآثار التي توافر فيها الكمال قبيل نهاية القرن .

وانتقل التأثير الفرنسى إلى روسيا ، كما انتقل إلى غيرها من البلاد ، وقد وجه الأساليب المسرحية مدة طويلة الكاتب (الكسندر بتروفتش سومارو كوف Alexander Petrovich Sumarokoy) الذى كتب مسرحية كلاسية الإلهام هى (خوريف ١٧٤٧ Khorev) و (زيمير ١٧٥١ Zemir) وكان هو المسئول عن تقديم « مسرحية هاملت سنة ١٧٤٨ إلى الجمهور الروسى مع تحويل فرنسى لها » وقد اتجه اتجاهاه (أيا كوف . ب . كينيازنين Iakov B. Kniazhnin) فى مسرحية (فاديم ١٧٨٩ Vadim) متأثراً بكل من راسين وفولتير .

ومن الطبيعى أن تنتقل بعد ذلك إلى فرنسا لتتابع تطور المأساة الكلاسية ، فقد كاد راسين يستهلك العبقرية الفرنسية ، ولم يتفوق ما قدمه مسرح المأساة فى فرنسا على ما ظهر فى انجلترا وفرنسا إلا قليلا . ومع ذلك ظلت قائمة المسرحيات الجادة التى عرضت فيها فى النصف الثانى من القرن السابع عشر وطول القرن الثامن عشر بائسة نوعا ما ، وحاول كاتب بعد آخر أن ينهج نهج راسين ، ولكن نهج راسين لم يلائم واحداً منهم ، وربما استثنى منهم كاتب اقتصر على إنتاج مزيج ثقيل من الكلاسية الجامدة ، والحادثة الدامية المثيرة فى وجبة دائمة ، وهو (بروسبر جوليودى كرييون Prosper Jolyot de Crebillon) وهو كاتب اشتهر ذات مرة ، ويستثنى من هذا الاتجاه (فولتير فرانسوا امارى آرويه Arouet - Francois Marie Voltaire) الذى ظفر بأكاليل الغار فى عصره ، ونال شهرة تالية لإدراكه التام لهدفه ، أكثر من مهارته المسرحية . أما ما أسهم به من دور فعال فى المسرح فكان فى رحابة موضوعه أكثر مما امتاز به فى الصورة والمفهوم ، وقد جمعت محاولته الأولى

(أوديب ١٧١٨ Oedipe) بين نهج راسين الواضح ، وبين الوحى الإغريقى . وقد ظل هذان التأثيران فى محاولاته طيلة حياته العملية ، وحاول بصورة عامة أن ينهض بالمأساة التى اقتصرت على الموضوعات الغرامية ، بأن يوسع أفق مادتها المفجعة لتجتاز الحدود الكلاسية .

ومثلت مسرحياته الأولى (بروتس ١٧٣٠ Brutus) و (موت قيصر ١٧٣٥ Caesar's Death) و (ميروب ١٧٤٣ Merope) ومثلت محاولاته الثانية (زاير ١٧٣٢ Zaire) و (الزير ١٧٣٦ Alzire) و (زليبا ١٧٤٠ Zulima) و (التعصب ، ١٧٤١ Le Fanatisme) و (يتيمة الصين ١٧٥٥ L' Orpheline de la Chine) و (تنكريد ١٧٦٠ Tancrede) عن العصور الوسطى . ويمكننا أن نعتبر (زاير) نموذجاً يمثلها جميعاً ، وقد دارت حوادثها فى جناح الحريم فى بلاط (أورزمان Orosmane) بأورشليم ، وصورت (زاير) البطلة التى بادلت السلطان هواه ، ولكنها جهلت حقيقة أمرها ، فهى عذراء مسيحية ، بل هى أخت (نرستان Nérestan) ذلك الشاب الذى أطلق العرب سراحه ليذهب إلى فرنسا ، ويجمع مالا يفتدى به زملائه فى الأسر ، وعاد نرستان بهال يكفى لإطلاق سراح (زاير) ، وعدد قليل من الأسرى الآخرين ، واقترح أن يظل هو نفسه رهينة ، وأظهر أورزمان النبل والشهامة أمام هذا الاقتراح ، فوعده بإطلاق سراحه مع مائة من المسيحيين ، ولكنه استثنى من هؤلاء (لوسنيان Lusignan) الشيخ ، وزاير . هنا يبدأ الصراع الحقيقى المفجع ، فيتضح أن لوسنيان والد نرستان وزاير ، وينشب الصراع فى نفس زاير بين حبها لأورزمان وبين رغبتها فى مواصلة تقاليد المسحية ، ويقاسى أورزمان العذاب خشية أن يكون نرستان عاشقاً لها ، وفى النهاية يطعنها السلطان طعنة قاتلة ، وينجلى له الحقيقة ، فيأمر بإطلاق الأسرى من المسيحيين ، ثم ينتحر .

وتتضح في هذه المسرحية مميزات أسلوب فولتير في المأساة ، فيفسح له الجو الشرقى مجالا يصور فيه ما يبعث على العجب تصويرا ملونا ، ولعل أهم ما أسهم به في المسرح المفجع إدخال مادة أخرى غير كنوز المادة الكلاسية التي كادت تبلى . بل إنه أمعن في السير شرقا في مسرحية (يتيمة الصين) وغربا إلى بلاد (بيرو Peru) النائية أيام الفتوحات الإسبانية في مسرحية (الزير) ، وعنوانها الآخر هو (الأمريكيون) . ووجد في (زايير) موضوعا عن المسيحية والإسلام أتاح له مجالا واسعا للتعبير عن آرائه الفلسفية . ولا شك أن تصويره كان قويا ، ولكنه لم يبلغ مبلغ راسين في القوة ، فإدراكه للشخصيات عاطفى رقيق ، أى أن دوافعها تنبثق من مبادئ قررت خارجها أكثر مما تنطلق من باطنها ، واستعاض عن تصوير الشخصيات تصويرا دقيقا في ألفاظه ، باتخاذ سبيل البلاغة ؛ والواقع أن فولتير كانت لديه القوة الكافية التي وفرت لمسرحياته النجاح في يومه ، واحتفظت قوته بمكانها في برامج الكوميدي فرانسيز ، وإنها غابت عنه المميزات الكبرى التي يجتاز بها عمل الكاتب المسرحي حدود بلاده ، فقد استهوت مآسيه معاصريه من الإنجليز ، وغيرهم ، ولكنها لا تستهويننا اليوم كثيرا .

ومما يصور نواحي فشله ، أنه رفض الاقتصار التام على الحب على طريقة راسين ، ولكنه لم يتمكن من التخلص من تقديم موضوع راسين تماما ، ولأنه لم يهتم بهذا الموضوع اهتماما رئيسيا ، فقد قدمه بطريقة لا تبحث على الرضا ، فالموضوع الرئيسي في (ميروب Merope) سياسى ، ولكن وفاء ميروب لابنتها يكاد يتجه إلى الاهتمام بالحب في الصور المألوفة بدرجة أكثر . وفي (بروتس) تقل خشونة المنظر السياسى الرومانى بسبب الصور العاطفية بين (تيتوس) و (توليا) والواقع أن فولتير كان يقاوم مقاومة فاشلة تلك

القيود التى تقبلها راسين بقبول سهل ، ولم تكن عبقرية فولتير الساخرة ملائمة لتقبل تلك القيود التى تقبلها سلفة بهدوء مماثل .

وقد بلغت المأساة الكلاسية فى الحقيقة مداها مؤقتا ، وكان من المقدور أن تظل « القواعد » القديمة واضحة سلطانها الهزيل على المسرح عدداً من الأعوام ، ولما انتقل شكسبير أول الأمر عبر القناة ، فرض (جان فرانسوا دوكيز Jean - Francois Ducis) القيود على ما به من حرارة رومانسية ، وأنت صور مسرحية (هاملت) التى عرضت سنة ١٧٦٩ و (لير ١٧٨٣) ظلالاتا كثيفة لأصولها الحقيقية ، ومع هذا كله ، كان سلطان النهج الكلاسى التقليدى مشرفاً على نهايته ، ولم يكن فيه من الروح ما يوحى بإنتاج جديد مستقل الميزات ، وسرعان ما حلت محله آثار آمال أخرى .

وقد شمل التأثير الفرنسى إيطاليا ، كما شمل انجلترا ، وألمانيا ، وإسبانيا ، وروسيا من قبل ، ولم تلق المحاولات الأولى فيها لتطوير الأسلوب الكلاسى نجاحاً قاطعاً ، فى مسرحيات مثل (ميدورو ١٦٣٠ Medoro) التى وضعها (جيوفانى دولفينو Giovanni Delfino) ، ولم تظفر بكثير من الرضا مسرحية (ماركرتيلو شيشرون ١٧١٥ Marco Tulio Cicerone) التى وضعها (بيير جاكوبو مارتلو Pier Jacopo Martello) ، وعندما أتى تأثير فرنسا ، كانت الأحوال تواتى المزيد من النجاح ، فبدت فى مسرحية (ميروب ١٧١٣ Merope) التى ألفها (فرانسسكو سكيبونى دى مافى) ملامح مأساة أكدت مقومات العظمة فى المسرح الإيطالى ، وأن دورها قد حان ، ومن ورائها مجد فرنسا ، أما انجلترا فلم تنس شكسبير بعد ، بينما تدهور مسرح إسبانيا ، وبدأت ألمانيا تشعر بكيانها . وأما إيطاليا ، فكانت حرة بوسعها أن تجرب من جديد ، وبالوسائل

الطريقة ، فى ميدان الأسلوب الكلاسى ، وليست (ميروبو) إحدى روائع المسرح ، ولكنها امتازت بميزة غابت عن المؤلفات المشابهة لها فى المنهج ، والتي ظهرت فى القرن الثامن عشر ، وهى ميزة ظهرت وكانت جديدة بأن يقلدها فولتير نفسه ، فى تحليلها الحقيقى للشخصيات ، وتصوير عواطف لا تخفيها صور البلاغة الباردة .

وبعد (ما فى) حلت فترة سكون ، ، وتحللتها مقالات متقطعة عن المأساة ، مثل مقالات (ماركو بروتو ١٧٤٣ Marco Bruto) و (دور ١٧٤٧ Druso) التى ألفها (أنطونيو كونتى Antonio Conti) . أما (جيوفانى دى جسكالا Giovanni di Giscala) التى وضعها (ألفونسو فارانو Alfonso Varano) فأهميتها ثانوية ، ثم ظهر كاتب فذ فى عصره بعد ذلك فى ميدان المسرحية الكلاسية ، هو (كونت فتريو ألفييري Count Vittorio Alfieri) الذى بعث فى الصور القديمة الحياة والقوة والجمال ، وقد صدرت قوته عن عاطفة بطولية فائزة ، وإن كانت متمردة ، ومن ارتشافه العميق من الينبوع الأول ، وهو الينبوع الإغريقى الذى نهل منه ، وقد نبذ رقة راسين التى استعصت على المحاكاة ، وآثر عليها الواقع المثالى ، ثم ظهرت فى مؤلفاته قوة أخرى نبعت من النهج الذى صور المناظر فى زمنه تصويراً حماسياً ، فاتضح الدافع عنده ، وتوهجت النيران التى خمدت فى معظم المؤلفات الأخرى فى ذلك العصر تقريباً .

وقد ترك ألفييري وراءه تقديراً ناقداً واضحاً عن أهدافه ، فاعتقد أن العنصر المفجع لابد له من الاهتمام بأقوى العواطف ، على أن تصور بأبسط الصور ، وأقصى التركيز . وقد وجد أجمل صور موضوعاته فى أساطير الإغريق ، واستفاد منها ، ووجد فيها فرصة سانحة لتوحيد « الواقع الفنى والواقع الأخلاقى ، أى الجمال مع الأخلاق » ، وكان رأيه أن المسرح يجب أن

يكون مدرسة يتعلم فيها الناس كيف يعيشون « أحراراً أقوياء كرماء ، تميزهم الفضيلة الصادقة ، لا يصبرون على الضيم ، ويشملهم حب الوطن ، ومحسون بحقوقهم كأفراد إحساساً صادقا ، وقد زكت عواطفهم ، وامتازوا بالنبل والإباء » . وتعتمد التخلص من الشخصيات الثانوية والعواطف الناعمة ، والجودة المتوسطة تحقيقاً لغرضه .

وبلغت مسرحياته الأولى إحدى وعشرين مسرحية ، وامتد أفقها بين (كليوباترة ١٧٧٥ Cleopatra) إلى (ألسست الثانية ١٧٩٨ L'alceste Seconde) ، ومن بينها مسرحية طريفة هي مسرحية (فيلبو Filippo) ، وقد اختار موضوعها بحيث يتيح له فرصة تصوير شخصيته (دون كارلوس Don Carlos) صاحب التفكير الحر ، وقابل بينها وبين شخصية ولده فيليب الثاني الإسباني . وقد أخذ موضوعات روائعه ، ماعدا (شاؤول Saul ١٧٨٣) و (ميرا ١٧٨٩ Mirra) عن الحلقات التي عارق موضوعاتها كتاب المسرح الإغريقي من قبل ، ومنها أنتيجون ١٧٨٣ ، التي قابلت بين البطلة الثائرة والطاغية (كريونت) ، ولعلها تصور ميوله السياسية القوية خير تمثيل ، ولكن أقوى مسرحياته تصويراً هي مسرحية (أورست Oreste ١٧٧٦) ، وقد بدت في المسرحيتين قصص قديمة العهد في إهاب طريف جديد ، فصور في الأولى (أرجيا Argia) ابنة (إدراستو Adrasto) ، وأرملة (بولنيس Polinice) التي أقبلت إلى طيبة بقصد حمل رفات زوجها ، ودخلت طيبة سراً في جوف الليل ، ولاح لها الأمل في لقاء (أنتيجون) ، وتلتقى المرأتان وتتعارفان وتتعاون على إنجاز مهمة دفن الجثة التي اشتد (كريونت) في تحريم دفنها بخاصة ، وأمسكها الحراس ، واعترفت (أنتيجون) بفعلتها بشجاعة ، وحكم عليها بالموت ، أما (إيمون Emone) الذي أحب (أنتيجون) فطلب لها الرأفة . وعندما يعلم (كريونت) بغرام

ابنه بها ، يغير نهجه ، ويخير أنتيجون بين أمرين : الموت أو الزواج من (إيمون) . وتثور أنفتها ، وتقرر ألا تلبى رغبة الطاغية ، فتختار الأمر الأول ، ويحكم عليها (كريونت) وهو فى سورة من الغضب بأن تدفن حية ، وعندما ينفذ قراره ، يكتشف أنه قد فقد ابنه الذى يدخل على رأس عصابة مسلحة ، منكراً بنوته ، وينصرف يائسا ليلاقى حتفه وهو يحمل جثة أنتيجون ، ويشبه الموضوع مسرحية سوفوكليس فى أساسه ، ولكن تحليل الشخصيات ملون بألوان العواطف الحديثة ، وانساب تيار سياسى قوى خلف تسلسل أهواء الأفراد .

وتمثلت فى طريقة (أورست) طريقة ألفير فى تصوير الأساطير الكلاسية تصويرا واقعيا جيداً ، ومع أن أسكيلوس وسوفوكليس ويوريبيدس طرخوا موضوعاتها من قبل ، إلا أنه عرضها عرضا جديدا ، فيظهر أورست بعد أن قتل (أجستو Egisto) وكليثمنترا ، دون أن يعلم أن الأخيرة أمه ، واستبدت النشوة به فرفع سيفه عاليا بينما ارتعش بيلاذ حينما لاح بباله ما سوف يحدث له حين يدرك الحقيقة وتساءل : أين كليثمنترا ؟ وحينما نحاشى بيلاذ الإجابة الصريحة ، ألح عليه أورست :-

أورست : أخبرنى

ما الخبر ؟

بيلاذ : قد طعنت

أورست : ومن طعنها ؟

بيلاذ : هيا بنا لنذهب

التيرا : لقد قتلتها أنت

بيلا د : إن سيفك

اخترق صدرها ، لقد فقدت رشذك ، وأعمتك

سورتك ، وتهجمت على أجستو .

رعب يحيط بى ، أنا قتلتها ؟ بهذا السيف ؟

يا بيلا د ، ناولنى إياه ، ويجب أن

بيلا د : لن يكون هذا

ألتيرا : أخى

بيلا د : أى أورست التعس

أورست : من ينادينى يا أخى ؟

أيتها المرأة الكافرة ، التى أنقذتنى من الموت لأظل حيا ، وأقتل
أمى ! ناولينى ذلك السيف ، يا آلهة الغضب ، ماذا فعلت ؟ أين
أنا ؟ من بجانبى ؟ من يعذبنى ؟ من يقف إلى جانبى ؟ أين
المهرب ؟ أين أخفى نفسى الشقية ؟ أبى ، هل تمحلق فى ؟ هل
تطلب دماء ؟ ما هي الدماء ؟ لأجلك وحدك قد سفكتها .

ألتيرا : أى أورست ، أورست ، أيها الأخ الشقى

إنه لا يسمع ما نقول . . لقد فقد صوابه ، وعلينا

يا بيلا د العزيز أن نظل إلى جانبه

بيلا د : يا لقسوة

القدر الرهيب فى مشيئته .

وكاد ألفييري أن يبعث في هذه المسرحية المفجعة الكلاسيكية روح الحياة من جديد ، ولكن قوة الحركة الرومانسية كانت قد بدأت تعمل ، وكانت حماسة ألفييري للحرية جزءاً من الحركة الانقلابية التي أيقظت الأذهان في أواخر القرن وكان تأثير ألفييري على كتاب المسرح الإيطالي - الذين ظهوروا من بعده مباشرة - تأثيراً قوياً ، ولكن مجهودهم لم يتمخض إلا عن قليل من الإنتاج ذى الشأن ، وقد دلت بعض هذه المحاولات بوضوح على أن الموضوع الرومانسى كان أنسب للعصر من الموضوع الكلاسى ، وقد حاكى (فنشترز مونتي Vinchnzo Monti) أسلوب ألفييري بقوة في مسرحية كايوجراكو (Caio Gracco) بعد أن ظهرت فيه بعض الآثار الضعيفة للروح الرومانسية في مسرحية نهجت النهج الكلاسى ، وهى مسرحية (أرسطوديمو Aristodemo ١٧٨٦) ومسرحية (جاليتو مانفريدى Galleotto ١٧٨٨) التى كانت على جانب كبير من الأهمية ، وضعها (كارلودى دتورى . طبعت سنة ١٦٧٠ Carlodé Dottori) التى سلكت مسلك ألفييري في تصوير العواطف بطرق متنوعة في مؤلفات (جيوفانى بنومونتي Giovanni Pindemonte) و (نيكولوأوجو فوسكولو Niccolo Ugo Foscolo) من ناحية أخرى . فمسرحية الكاتب الأول (جنيفره الأسكتلندية ١٧٩٥ Ginevra di Seozia) ذات طابع رومانسى تام في التصوير ، ولكننا نعتبر (فوسكولو) اليوم واحداً من عمالقة الحركة الرومانسية الإيطالية ، وقد ولى الزمن الذى أمكن فيه أن نتوقع فيه الإنتاج الخطير في المسرح الكلاسى مرة أخرى .

الأوبرا : الجادة والكوميديّة

وقد وجدت العاطفة المفجعة في الأوبرا مجالا يعبر عنها ، له ألوان من الجمال ناعمة ، وانحدر هذا النوع المسرحى من عصر النهضة ، وسرعان ما

ارتفع في سلم العظمة درجة فدرجة ، وتبارى الملوك والأمراء في تشييد الدور لعرضها ؛ وصارت في القرن الثامن عشر ملائمة لذوق الجمهور من طبقة رجال الحاشية ، والطبقة الوسطى على السواء ملائمة تامة ؛ وذلك لأن تذوقها لم يكن في حاجة إلى مجهود فكري أو تمرين عاطفي ، فقد أمتع جمال مناظرها البصر ، وأطرب جمال أغانيها السمع . لذا انتشرت في أنحاء المعمورة ، وخلفت وراءها أثارا مكونة من روائع دور الأوبرا ، ولو أنها ظلت تستلهم ظلال إيطاليا - حيث مهبطها الأول - طول الوقت ، ولئن اعتقد (جيوفاني باتيستالولي Giovanni Batisto Lulli) أنه فرد من الحاشية في باريس ، وأنه صار فرنسيا يسمى (لولى) ، ولكن نشأته وتربيته تدين إلى تلك الأرض التي تأصلت الأوبرا فيها ، وكذلك شأن المؤلفين الموسيقيين مثل (هنرى برسل Henry Purcell) و(ج . ف . هاندل G. F. Hande) ، وقد ظهرت معالم أصيلة في مؤلفاتهم ، ولكنهم كانوا قد ارتشفوا من ذلك النبع الأول بلا قيد .

وليس مما يدخل في نطاق كتابنا أن نتابع قصة تطور الأوبرا . ولكننا لا نستطيع أن نتغاضى عن ذلك تماما ، فقد ألف (درايدن Dryden) بعض المسرحيات للتلحين الموسيقى ، وصارت مسرحية (أوبرا المتسول-The Beggar's Opera) ، ومن بعدها الأوبرات التي مثلت في مسرح (سافوى-Sa-voy) جزءا من سجلات تاريخ المسرح العادى ، وقد اكتشفت منصات الأوبرا كاتبا مسرحيا عبقريا هو الشاعر (متاستاسيو Metastasio) ، ومن الأوبرا انحدرت الميلودراما العامة ، ولا بد لفهم تطور تاريخ المسرح من القرن التاسع عشر من أن تلقى نظرة على تطور المسرح الموسيقى .

وقد وجدت الأوبرا في شخص (أبوستولو زينو Apostolo Zeno) ،

الذى كان شاعر البلاط لدى الأمبراطور شارل السادس فى فيينا ، منظما رمى إلى تنقية أعمال أسلافه وصقلها ، ولما كان من رجال الفكر الدارسين فقد هدف إلى إضفاء ثوب الوقار والانتظام على المسرحية الموسيقية ، حتى صارت أشبه بما كان للمأسى الكلاسية . ومع أن مواهبه لم تكن فذة ، إلا أنه أفلح فى إكساب ستين قطعة من الأوبرا تقريبا استقلالاً للصورة التى لم تكن لها من قبل معالم حقيقية ، وعاونه فى هذا العمل خلفه العظيم (بييترو متاستاسيو Pietro Metastasio) أو (بييترو تراباسى Pietro Trapassi) ، وكان لما كتب شهرة عالمية فى زمانه ، وقارنه فولتير براسين ، وردد معظم المعاصرين له ثناء روسو عليه بقوله : « إنه وحده شاعر القلب ، وصاحب العبقرية الفريدة التى تمكنت موسيقاه الساحرة ، وانسجامه الشعرى من تحريك قلوبنا » بل نذكر اليوم قول (كاردوتشى Carducci) من أنه كان أرق شاعر إيطالى ظهر منذ (تاسو) ، ولم يكن له نظير فى موهبته الغنائية من شعراء أوروبا الآخرين فى عصره ، ولكن إنتاجه يبدو لنا اليوم جدبا أكثر مما يجب ؛ على أننا نجده - لاسيما فى مؤلفاته التى قد نعتبرها من الفترة الثانية - مثل (أدريانو Adriano ١٧٣١) و (إيسيبيل Isipile ١٧٣٢) و (كليمنزا دى تيتو La Clemenza di Tito ١٧٣٤) فى بعض أناشيده مميزات غنائية رقيقة ، واقتصادا فى الوسائل ، مما يدل على أنه كان كاتباً موهوباً بلا شك .

ومما يلاحظ عليه وجود نوع من التكرار فى عرضه للشخصيات فى مؤلفاته ، فأتت جميعها متجانسة النمط ، ذلك النمط الذى يقدم لنا بطلا نبيل الفكر ، وبطلة ضعيفة سيئة الطالع ، ونذلا قائما ، ومن هذا ندرك كيف انتقل هذا الفن إلى مرحلة حاسمة ، من أفق الأوبرا البلاطية إلى غلاظة الميلودراما ، وقد أمكن - بل حدث فعلا . . فى نفس الوقت أن مثلت مؤلفاته ، وكأنها مأس كلامية بلا عون موسيقى ، مما يدل على

اتسامها بصفات برىء منها الشعر الروائى الذى وضع للتلمحين وحده .

ولم تترك الأوبرا الجادة أثراً كبيراً على المسرحية ، فيما عدا هذا الانتقال إلى الميلودراما ، وما حفل به ازدياد الزخرف فى المناظر من رعاية . لقد كان (متاستاسيو) ذا عبقرية غنائية وحيدة ، ولم يُفقه غيره من المؤلفين الموسيقيين المعاصرين له ، فبدت كتابات (باولورولى Paolo Rolli) بائسة للمطالعين من بعد (ستاسيو) ، ثم هيمن على عالم الأوبرا مؤلفون موسيقيون ، مثل (هيندل Handel) فى انجلترا ، و (جلوك Cluck) و (موتزارت Mozart) فى الأراضى الجرمانية ، ومما هو جدير بالذكر أن اللغة الإيطالية كانت اللغة الوحيدة التى لاءمت الجوقة والإيقاع الفردى فى العالم ، فلم يجد الكتاب المحليون خارج إيطاليا فى أى بلد تشجيعاً فى ميدان المسرحية الموسيقية الجادة .

أما الأوبرا الكوميدية فلها قصة أخرى ، ومن الممكن تتبع أصول هذا النوع فى بدايته بمدينة نابولى ، حيث وجدت « الأوبرا العظيمة » ، التى اتسمت بالسمو والجلال ، منافسة قوية ، فى عالم واقعى مرح ، ، حل فيه الفلاحون محل الأمراء ، والهزل محل الجدد ، وحين وضع (جنار انتوينو فيدريكو Gannarantonio Federico) شعر (الخادمة السيدة La ١٧٣٣ Serva Padrona) ولحن موسيقاها (جيوفانى باتستا برجوليزى Giovanni Battista Pergolesi) ، صار للأوبرا الهزلية (Opera Buffa) التى نشأت فى نابولى شهرة عالمية . وقد سلكت طريقها وحدها ، وأحدثت مسرحيات فيها روح ومرح ، وبلغت ذروتها فى (سقراط الموهوم Socrate im- ١٧٧٥) (Giambattista Lorenzo) ، وفيها تعاون (جيام باتستا لورنزو) مع المؤلف الموسيقى (جيوفانى بيزيللو Gioivann aisiello) فى عرض صورة ساخرة ممتعة لأحد المتحمسين للمذهب الكلاسى ، وهو (دون ثمارو

برومنتريو (Don Tammario Promontorio) وقد ذاعت في الخارج في نفس الوقت في صورة الأوبرا كوميك الفرنسية ، ورحب بها الجمهور المسرحي العادي في سرعة ، (وهو بالطبع غير جمهور البلاط ، والجمهور الذي يزعم لنفسه مكانة اجتماعية خاصة ، فإن هؤلاء أقبلوا يتزاحمون على المؤلفات الراقية من أسلوب المأساة) . ووجدت الأوبرا كوميك في باريس موطناً قابلاً بالترحاب ، أما في إنجلترا ، فقد ظهرت مئات من المسرحيات الموسيقية من نمط أخف وزناً ، سميت أوبرات كوميدية أو (كوميديات ملحنة Comedies inmusic) ، أو (الأوبرا الشعبية القصصية - Ballad operas) وبدأ - لفترة ما - أن هذه الأوبرا الشعبية القصصية قدر لها أن تخلق حظاً خاصاً من التعبير المسرحي الذي لاءم ميول الجماهير الجديدة من الطبقة الوسطى في إنجلترا ومطالبها في ذلك العهد .

فأثار (جون جاى John Gay) ضجة كبيرة في أوساط لندن حين عرض (أوبرا المتسول ١٧٢٨ Beggar's Opera) في (لنكولن فيلد) ذلك المسرح الصغير ، وظلت أكثر الصور التي لاقت إقبالا مكونة من مقطوعات من (المساحر الهزلية Farcical Burlesques) لسنوات تالية ، وكان لمعظمها لون سياسي ، مثل كتاب (هنرى فيلدنج Henry Fielding) (مهزلة المؤلف ١٧٣٠ The Author's Farce) و (مأساة المآسى ١٧٣١ The Tragedy of Tragedies) و (باسكين ١٧٣٦ Pasquin) و (السجل التاريخي ١٧٣٧ The Historical Register) ، وقد منحت العصر ما كان يحتاج إليه ، ولم تتحرر جماهير الطبقة الوسطى ما في الصورة من رقة في التأليف ، بل ربما عجزوا عن تقديرها ، وإنما رغبوا في الاستماع للموسيقى ، وتذوقوا فن « المساحر » واهتموا بالشخصيات السياسية اهتماماً إيجابياً ، وإن لم يستسيغوا المبادئ السياسية في عمق ، وقد أمعن (جاى) و (فيلدنج)

معاً في إخراج مؤلفات مسرحية تشبع هذه الحاجات ، وتدين (أوبرا المتسول) بنجاحها لما فيها من مجال السخرية من ناحية ، ولما فيها من أغان مرحة من ناحية أخرى ، ولأنها مع بنائها البارع لا تبين دقة في ذلك النمط الذي امتازت فيه كتابات كونجريف ولو انطلقت أوبرا القصص الشعبي والمساخر السياسية المتصلة بها والتي أقبل عليها فيلدينج ، لأدى هذا المجهود إلى ظهور شيء له قيمة ، ولكن لسوء الحظ أدى الإجراء الحكومي إلى إيقاف حياتها الصاخبة فجأة ، فقد أصاب سير « روبرت والبول» بعض الرذاذ في ذلك النزال الذي نشب بين جاي وفيلدينج ، وقرر ألا ينال في شخصه مرة أخرى ، وأفلح في الحصول على موافقة البرلمان لقانون التراخيص المشهور ١٨٣٧ ، وقضى به على نشاط المسارح الصغيرة ، مثل تلك المسارح التي آوت تجارب هؤلاء الكتاب المسرحيين المتهمين ، ولم يسمح للمسرحيات بالتمثيل إلا إذا وافق عليها رئيس القصر (لورد تشمبرلين) أو نائبه . وواصلت الأوبرا القصصية الشعبية السير في طريقها ، ولو أنها كانت تنقصها الحماسة ، بينما تحول فيلدينج - مشمئزاً - عن المسرح ، وصار الرائد الأول لسلسلة عظيمة من الروائيين الإنجليز .

الفصل الثانى

نمو الملهاة البرجوازية

عرضنا فى هذا الكتاب لتصوير بعض ميول جمهور الطبقة الوسطى فى القرن الثامن عشر . وقد وجدها فى مؤلفات جاى وفيلدنچ ، ولكن هذين المؤلفين لم يصورا الاتجاه السائد فى ذلك العصر .

وعندما دخلت الطبقة الوسطى ميدان المسرح ، ظهرت ضرورة جديدة ، واكتفى فرسان البلاط ، وفتيان العصر من الحاشية بحياة يومهم ، فاستطابوا الضحك المطلق ، ونبذوا ما لم يدخل فى مجالهم المختار وجمتمعهم الأرستقراطى فى ترفع . ولما انهار هذا الحاجز ، وتزوجت بنات الأغنياء من التجار الذين ادعوا النبى ، وأحضروا عائلاتهم معهم إلى دور التمثيل ، بدا تغير واضح فى موقف الجمهور ، وتمثل التغير فى المسرحية . ولاشك أن المتفرجين من الطبقة البرجوازية ساروا على التقليد السائد ، وتظاهروا بالاستمتاع وإن لم يتذوقوا بعض ما للملهاة من أسلوب - على الأقل فى عهد عودة الملكية - وإذا انتقلنا من القرن السابع عشر إلى الثامن عشر ، نلاحظ أن المجال الأرستقراطى أخذ ينكمش ببطء ولكن بثبات ، وأن الطبقات الوسطى التى لم ترسخ قدمها فى المجتمع بعد - كما حدث فى بيوت الأشراف - فأخذت تلقى بالها ، وتظهر قلقها من الصور المبالغ فى تصويرها كلها ، وأدرك فتى العصر عند (إثيريدج) مكانه الاجتماعى إدراكاً تاماً ، وسمح

لنفسه بأن يصنع شيئاً ، أما العضو الذى انتمى لأسرة برجوازية ، وسعى للإحتفاظ بمكانه الاجتماعى ، فكان عليه أن يحذر فلا يهتم بالتأخر ، أو بتصنع الرقة ، ومن ثم تحولت ملهاة السلوك الأرستقراطى بالتدريج إلى الملهاة التى اصطنعت الرقة فى القرن الثامن عشر .

وعلى أى حال ، فقد مثل هذا التأثير السلبي الذى أحدثه الجمهور الجديد للعيان ، وكان تأثيراً قوياً بحيث كان كافياً لبعث التأثير الإيجابى أيضاً . وبينما كان فتى العصر فى عهد النهضة مستعداً لقبول المتعة المؤقتة ، وكان المال عنده وسيلة لتحقيق ملذاته فحسب ، لم يستطع المتفرج الذى انتمى للطبقة الوسطى ، ومارس أساليب التجارة ، أن يتخلص من التفكير فى إحصاء المال ، ولم يستطع التخلص من تقديره له كسلعة لا يجوز تبديدها بلا إكتراث . فإن المستقبل يعنيه كما يعنيه الحاضر تقريباً ، وتساوت لديه حكمة الشيخوخة مع خفة الشباب ، بل أكثر من هذا ، فقد اهتم المتفرج أساساً بالأشياء الملموسة ، لا باللمحات التى تتلاعب بالألفاظ براءة ، وانجبه إلى الناحية العملية فى تفكيره ، والنفعية فى فلسفته ، والواقعية فى نظره إلى العالم ، لذا بحث عن نوع من المسرحيات يختلف تماماً عن كل ما وجد فى الماضى .

وكان على استعداد لأن يستسيغ جرعة من جرعات الملهاة - لا الكثير منها - ورضى بل أقبل على المواقف المثيرة للعطف (Pathetic) ، واندمج فى متعتها ، ولكنه لم يكن على استعداد لأن يهيب بنفسه لتنازل صرامة المأساة ، وطالب بعرض مسرحى اعتقد أنه حياة واقعية ، وأراد مسرحيات تمتلئ بالعواطف الأخلاقية ، واستساغ أن يجد فيها مسألة اجتماعية ما ، ولكن لا تتجاوز مستواه عمراً وتعقيداً . ومن هذه المطالب جميعاً انبثقت المسرحية

العاطفية (Sentimntal) التى اتصف بها القرن الثامن عشر ، وعندما استقر نمطها صارت رائدة أولى لمسرحية المشكلة ، أو مسرحية الآراء فى العهد الحديث .

الخطوات الأولى فى إنجلترا وفرنسا

وإذا ألقينا نظرة شاملة على المسرحيات التى سجلت فى السنوات الأولى من القرن الثامن عشر فى إنجلترا وفى فرنسا ، وجدنا من اليسير أن نميز فيها تلك المحاولات التدريجية ، والخطوات التى بذلت فى تلك السنوات بصدد المسرحية العاطفية التى ظهرت فى منتصف القرن .

وكانت هذه الخطوات على جانب كبير من الضعف أول الأمر ، ومن بعد (كونجريف) ظهر (سيرجون فانبرو Sir John Vanbrough) وجورج فاركوهار (George Farquhard) ، ويبدو لأول وهلة أن الرجلين كانا وارثين لعصر عودة الملكية فحسب ، ولكن النظرة الفاحصة لمؤلفاتهم تبين أن الكاتيين كانا يستنشقان هواء جديداً ، فيحملنا فانبرو إلى الريف ، وهو مكان يعادى فتيان العصر من عشاق المدينة ، أما فهمه لمعنى ما يضحك ، فيختلف اختلافاً بيناً عن طابع مسرحية كونجريف المتندرة ، وقد صور فى مسرحية (الزوجة المستنفرة ١٦٩٧ The Provoked Wife) امرأة أساء زوجها معاملتها ، ومع هذا ظلت وفية له ، وصور فى مسرحية (الزوج المستنفر ١٧٢٨ The ropvoked Husband) زوجة مبذرة ذات نزوات تعالج بتهديد زوجها لها بالطلاق . ولا تقل مسرحيات (فاركوهار) دلالة على ما سيحدث من تغيرات ، فتقابل المجال الريفى فى مسرحيتى (الحيلة البديعة ١٧٠٧ Beaix Shaoagem) و (ضابط التجنيد ١٧٠٦ The Re-cruiting Officer) ، وقد ظهر فيهما تيار دفين من الإحساس الإنسانى وراء المزاج الذى يدل على ظهور الأسلوب الجديد .

وعلى أى حال ، ففي تلك الفترة ، فى الوقت الذى كان (جيريمى كولير Jeremy Collier) قد أحدث ضجة فى العالم المسرحى بكتابه الصريح « نظرة قصيرة حول الاتجاه غير الأخلاقى والعبث البعيد عن الدين فى المسرح الإنجليزى وقد نشر سنة ١٦٩٨- Ashort View of the Immo- rality and Profaness of The English Stage) ؛ لاحت فى الأفق طلائع طبقة متنوعة من الكتاب المسرحيين ، وقد خلف سيرجورج (إثريج) الفكه كاتب من العامة يدعى (كولى كبر Colley Cibber) . وفى مسرحية (الزوج الذى لا يبالى Careless Hubsand ١٧٠٤) نرى سير (شارلزا يزى Sir Charles Easy) العاثر يصيبه الندم حينما اكتشف أن وفاء زوجته له ينبعث عن حب صادق ؛ لا عن جهل بمعايه . وقد صورت اتجاه ملهاة الرقة ، وبداية اتجاه الوعظ الأخلاقى العاطفى تصويرا جيدا . وفى نفس الوقت خطا هذا الاتجاه خطوة أخرى على يد (ديك ستيل Dick Steele) أو سير ريتشارد ستيل (Sir Richard Steele) وهو شريك (جوزيف آديسون Joseph Addison) فى مجلة (سبكتيتور Spectator) ذات الطابع الفلسفى الرقيق ؛ وقد اعتبرت هذه المجلة ممثلة للطبقة الوسطى ، ففي مسرحية ذات طابع أخلاقى قوى هى (مسرحية الجنائز - أو الحزن العصرى ١٧٠١ The Funera or Grief la Mode) سلط اهتمامه على شخصية (لورد برامبتون Lord Brampton) العجوز ؛ الذى ادعى الموت ليتأكد من عواطف أهل أسرته نحوه ؛ فاكتشف أن زوجته كانت تشى بأبن ضررتها لشدة حسدها له ، وتأكد فى النهاية من وفاء ابنه له ، وإخلاصه فى محبته ؛ أما فى مسرحية (العاشق الكاذب ، أو صداقة السيدات ١٧٠٣ The Lying Lover, or the ladies Friend Ship) فقد تأثر أساسا بمسرحية كورنى : (الكاذب Le Wenteur) ، وقد شن فيها الحرب على

المبارزات الجارية على طريقة العصور الوسطى بأسلوب وعظي ، وكانت المبارزات لهو النبلاء ، ولكنها كانت خارج نطاق اهتمام الطبقة البورجوازية . أما مسرحية (الزوج الرقيق أو الحمقى المثاليون ١٧٠٥ The Tender Husband) ومسرحية (العاشقون الواعون band or The Accomplished Fools) ومسرحية (The Conscious Lovers ١٧٢٢) فتمتلىء بأجود وعظ أخلاقي ، وقد امتلأت بالمناظر المحركة للعواطف ، ومن الواضح أننا ندخل فيها عالماً مختلفاً ، روعيت فيه رسوم اللياقة والرزانة ، وتناول المشكلات الاجتماعية أكثر من تصوير الشخصيات ، وتدفق نوادر الحديث .

وبما يجدر بالملاحظة وجود اتجاهات موازية في فرنسا ، ولكنها لا تماثلها تماماً ، فلم تصور ملهاة موليير في فرنسا النزعة الأرستقراطية على إطلاقها ذلك التصوير الذى عنى به كتاب المسرح من الإنجليز في عصر عودة الملكية ، لذلك لم توجد ثمة حاجة لوجود رد فعل لاتجاه يعادى روح العصر الجديد ، وفي فرنسا أيضاً تقدمت جماهير الطبقة الوسطى مطالبة بمطالب جديدة ، وقد أهملت مسرحيات موليير الأحوال الاجتماعية عادة ، إلا إذا كانت ضرورية لتطور الموضوعات . أما في مسرحيات خلفه وتلميذه (جان فرنسوا رينار Jean Francois Regnard) فقد اتسع نطاق تصوير الشخصية وليس هذا فحسب ، بل زاد الاهتمام بالبيئة الاجتماعية عمقاً . ولا سيما بالمسائل المالية فيها ، والواقع أن رينار كاتب مسرحى ضاحك لا عاطفى مرفه ، ولكن يرى البعض أن ينزل ببعض المناظر إلى مستوى المهزلة ، رغم ما بذله من تصوير الدسيسة والحوار ، ولكن تأثير العصر واضح فيه ، وقد كتب مسرحياته الأولى في مجموعة إنتاجه المسرحية الكبيرة لدار (تياتر إيتالين Théâtre Italien) ، ومسرحياته الأخيرة لدار (الكوميدي فرانسيز) ، وقد تضمنت مسرحية الحية (المرأة المدللة ١٦٩١ La Cquette) ومسرحية

لافور سانت جرمان ١٩٩٥ (La Foire Saint Germain) اللاذعة ،
ومسرحيته الساحرة (حفلة الرقص ١٦٩٥ Le Bal) التى أعاد تسميتها عام
١٦٩٦ فساها (بورجوازي من فاليز Le Bourgeois de Falaise) ومسرحية
مسرحيته التى فاقتها ذيوعا (المقامر ١٦٩٦ Le Joueur) ومسرحية
(العاشق السرحان ١٦٩٧ Le Distrain) ومسرحية (المفوض العام
١٧٠٨ Lekegataire Universe) وقد صورت مسرحية (المقامر) قصة
مقامر عتيد يدعى (فالير Valér) أسرف ففقد صاحبتة (أنجليك Angeli-
qu) وعند نزول الستار يظل محروما من ميراثه . ويذكرنا موضوعه وأسلوبه
بمسرحيات (ستيل) أما فى مسرحية (السرحان) فإن (لياندر Leandre) التائه
التفكير بسبب ارتباك موضوع حب وغيره نتيجة لسذاجته المضحكة وعدم
توفيقه حقه ، وقد اخترقت مسرحيته العالمية (المفوض العام) اتجاهات
مسرحية (ستيل) ولو أن ما فى مجالها من مرارة يفوق ما فى مجال أية مسرحية
أخرى . وقد رأينا فيها عالما من الوصوليين مثل (جيروننت Geronte) الهرم
الذى صار قاب قوسين أو أدنى من نهايته ؛ وتطلعت أبصار ذوى قرياه إلى
ثروته فى شغف ، وقد حاول (إراست Eraste) خاصة ، وهو ابن أخيه ، أن
يكون وريث عمه مبديا له الاهتمام الدائم ، وأحب (إيزابيل Isabelle)
ولكنه على أن العجوز يريد أن يتزوج منها ، فخابت آماله ، ووافقت أم
الفتاة البخيلة ، وهى (مدام أرجانت Argante) على طلب العجوز موافقة
شكلية ولكن إراست يوفق ، بأسلوب متكلف قليلا ، بإغراء هذه السيدة
التاجرة لتغيير خطتها ، بعد أن أكد لها أنه سوف يحصل من عمه على وصية
صالحة ، وتحطمت آمال الشاب حينما سمع أن عمه ينوى ترك مبالغ كبيرة
لنبيل نورماندى مفلس ، وأخرى لإبنة أخته ، وهى زوجة بارون مفلس
أيضاً، وقد برر هذا ما فى المسرحية من مناظر رئيسية، وتقمص

(كرسبين Crispin) ، خادماً لإراست ، شخصيات هؤلاء الأقرباء ، ونجح تماماً في ذلك ؛ وأقنع العجوز بترك ما له لإراست ؛ وبدت الأمور كلها على ما يرام ، ولكن آمال الشاب تحطمت مرة أخرى عندما علم ب وفاة جيرونت ؛ ولم يبق إلا حل واحد للأمر ؛ فوقف (كرسبين) - وقد امتزجت فيه من الوجل - أمام القضاء متتحلاً شخصية جيرونت لينفذ الوصية ، ولكنه فزع حينما علم أن جيرونت استيقظ من غفوة اعتقدها القوم أنها غشية الموت ؛ واقتنع العجوز بصعوبة بأنه قد نسى كل ما أبرم من أعمال من قبل ، فخدع ووافق على الوصية الزائفة .

وقد قام معظم حوادث هذا الموضوع على الهزل طبعاً ، ولكننا نستطيع أن نميز تياراً متدفقاً جديداً ، زاد جلاء في مسرحية (تركاريه Turcaret) التي ألفها (الآن رينيه ليساج Alain René Lesage) ، وجعل عامل المال فيها هو العامل الفعال وحده ، وصار رجل المال الفرنسي ؛ (ذلك النمط الذي حصل على ثروة من جمع الضرائب للملك) هدفاً لهجوم شديد . وشخصية تركاريه الرئيسية ؛ تصور رجلاً بارعاً في أعماله التجارية ؛ ولكنه أحقر في علاقاته مع النساء ؛ وما يربحه من أعماله الأولى يبدده على بارونة أرملة ذات دلال ؛ ولكنها في الحقيقة عاهرة مادية عصرية تنفق المال بدورها على (نيت Knight) عاشقها صاحب الطلعة البهية ، ولا توجد بالملهاة شخصية محببة على الإطلاق ، كما كانت الحال في ملهاة (المفوض العام) وإنما يصيرون جميعاً أوغاداً أو حمقى ، ويسدل الستار على خادماً يدعى (فرونتان Frontin) الذي يفتخر بأنه سلب مبلغاً كبيراً من المال من سيده ، ويفتخر بأن عهد تركاريه قد انقضى وأن عهده بدأ . وفي الملهاة مناظر هزلية ، ولكنها ملهاة مريرة ، ومن الظريف أن نلاحظ تحول أسلوب ملهاة الدسائس الذي تجلّى في مسرحية (كرسبان منافس سيده ١٧٠٧ Grijspan

بارك رتي الإيطالية ، قد وجهته لتحقيق أهداف أخلاقية . وبرزت مسائل المال بدرجة كبيرة في القطع الهزلية للكاتب (فلورنت كارتون دانكورت Florent - Carton Dancourt) ، وكانت مسرحياته دون المسرحيات الأسبق منها قيمة ، ولكنها تمثل وحدها - وفي مجموعها - الخطوط الكاريكاتورية للمجتمع تمثيلاً رائعاً ، كما في مسرحية (البرجوازيات العصريات ١٦٩٢ Le Bourgeoises á La Made) ومثلت أول الأمر باسم (نساء عصريات les Femmes Le mode) وكما في مسرحية (الفارس العصري ١٦٨٧ Le Chevalier á La Mode) و (البرجوازيات النييلات Les Bourgeoise de qualité) التي مثلت سنة ١٧٠٠ لأول مرة باسم (عيد القرية La Eete du Village) ، ثم أعاد تسميتها سنة ١٧٢٤ . ويمكننا اعتبار هذه المسرحيات ممثلة لاتجاه عصرها . وقد صورت المسرحية الأولى امرأتين من الطبقة الوسطى ، وصارتا هدفاً يثير الضحك بسبب تقليدها للسلوك عند النبلاء تقليداً أعمى ، وصورت أيضاً زوجين ، أحقين مثلها ، لما بهما من بخل وسداجة بينة ، في المسرحية الثانية ، وقد وردت صورة ساخرة بارعة لإباحي اصطنع النبل ، وغازل ثلاثاً من النسوة مرة واحدة ، وتقدم التحليل المتشائم للتفاهات الاجتماعية خطوة أخرى في المسرحية الثالثة ، وقد صور الكاتب فيها - بدقة لا تكاد تتضح - المعالم القوية لشخصيات من الطبقة الوسطى ، وأراد كل منهم أن يحصل على لقب . وقد صور مجتمع عصره ذلك المجتمع الذي اجتاحه الاضطراب ، وأسرع إلى الانهيار تصويراً حياً صارماً لا ذعالم يحققه كاتب آخر .

وقد بدا انعكاسات الأساليب الاجتماعية المتغيرة في مسرحيات زملاء (إنكورت) مثل (شارل ريفير دوفريني Charles - Rivière Dufreany)

و(دافيد اوجستان دى بـريـو David Augustin de Brueys) ونالت مسرحية الكاتب الأخير واسمها (المتبرم ١٦٩١ Le grondeur) ثناء كبيراً ذات مرة ، ولكن أهميتها اليوم تاريخية من حيث الحوار والموضوع . ولا ينبغي أن نقف طويلاً عند هؤلاء الكتاب ، وإنما نقف وقفة عند (ماريفو Marivaux) الذى لا يزال يحتفظ بحيويته ، بينما فقد دانكورت ودفرينى قوتهما .

كان ليساج ناقماً ، أما ماريفو (بيير كارليه تشامبلين ماريفو Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux) فهو رقيق . ولكن لديه شيئاً جديداً ، فبينما نصب بعض الكتاب مولير زعيماً بلا منازع ، بحث ماريفو عن أسلوب جديد للملهة . ومن العسير وصف هذا الأسلوب الجديد ، الذى امتاز بدقته ، ويمكن القول بأنه فى أساسه ترجمة لأسلوب راسين المفجع بعبارات كوميدية ، مع اقتباس راق لروح الكوميديا المرتجلة الإيطالية . وقد رأينا ما حاز الممثلون الإيطاليون من شهرة واسعة فى باريس فى القرن السابع عشر ، ثم ما حدث من تطور ملحوظ فى براجمهم فى أواخر القرن ؛ إذ دعوا كتاب المسرح الفرنسيين المتنوعين لكتابة موضوعات عرضوها فى ثنايا تمثيلهم المرتجل ، وظلت قطع كثيرة من هذه المؤلفات الموضوعة فى المجموعة الشهيرة التى حررها الممثل (افرستو غراردى-Evaristo She-raedi) ، وقد بينت بجلاء أن الكتاب الفرنسيين - مثل (تولانت دى فاتوفيل Nolant de Fatouville) و (يوستاش لينوبل-Eustache Leno-ble) و (جان بالابرات Jean Palaprat) و (رينار Regnard) وغيرهم اقتنصوا الفرصة السانحة فى شوق ، وصوروا السلوك الباريسى فى إطار خيالى وتصوير واقعى . وتمثلت هذه المقطوعات فى جزيرة الأمازون L' isle des Amazons) ، وقد أسرت (أرلكان Arlequin) و (بيرو Pierro) فيها الفتاتان الناضجتان (مارفيز Marphise) و (برادمانت Bradamant)

ثم هدتها ، ثم عانقتها ، أما مقطوعة (هرلكان الحفى-Invisible Harlequin) فقد قام بطل الكوميديا المرتجلة بمغامرات مرحة بواسطة الخيل السحرية التى هياتها له (آزومندى-Asmondée) وقد صور فيها المجتمع الفرنسى من أشرافه وأثريائه البرجوازيين حتى نفاية الطبقة الدنيا ، وقد سجل الكثير من المناظر فى مجموعة جيراردى بحيوية فائقة تبرر اعتبارها أجود المواد الكوميدية التى وصفها مولير وماريفو لدى نفر من الناس .

وفى سنة ١٦٩٧ حل بالإيطاليين السخط الملكى ، فأغلق مسرحهم ؛ ثم عادوا إلى الظهور سنة ١٧١٦ ، وسرعان ما عرضوا مسرحيات كتبها مؤلفون فرنسيون لهم خاصة ، وسما أنفسهم الإيطاليين وغيروا أسلوب الكوميديا دلارتى القديم تغييراً بارعا ، وتحولت الخادمة الفجة الأولى إلى (كولومين Colombine) الناعمة اللعوب ، وتحول (بدرولينو Pedrolino) البهلوان إلى (بيرو Pierrot) العاطفى الرقيق ، واتسم عرض الحوادث بسحب رقيقة بالغموض على طريقة (واتو Watteaus) وهنا عثر ماريفو على ضالته الروحية المنشودة .

أما رسالته التى حققها فكانت مواصلة نهج راسين فى النفوذ إلى أعماق القلب البشرى فى إخلاص ، وفى تحويل هذه الدراسة إلى صور كوميدية ، فى مجال كوميدى خيالى ، وقد سعى بكل ما أوتى من قوة إلى صقل الحوار وتنقيته ، فخلق من هذه العناصر والمميزات نوعا جديدا من أنواع الملهاة النفسية . وكان راسين قد تناول لواعج الحب الوحشى وأهواءه ، أما ماريفو، فقد سار وراء البداية الرقيقة للحب بروح ساحرة عاطفة مسلية ، وكان كل تطور فنه قد بان فى مسرحياته الأولى (مفاجأة الحب La ١٧٢٢ Surprise de L' Amour) ، وصور فيها جماعة مكونة من خمس شخصيات

« هي (ليليو) والكونتيسة و (أرلكان) وكولوميين وجاكلين ، ، وكان ليلو
والكونتيسة زاهدين في الحب ، فصور الموضوع بعث الهوى فيهما بالتدريج ،
وما كانوا براغبين فيه من قبل رغبة قوية .

وتنوع النموذج في الملاحى الأخرى ، وبقي المثل الأساسى ، ففى مسرحية
(عدم الوفاء المزدوج ١٧٢٣ La Double inconstance) تعتقد
الشخصيتان الرئيسيتان أنهما عاشقان ، ثم يكشفان خطأ تقديرهما بالتدريج
حينما ولج باب حياتهما الحب الحقيقى ، فقد خطب أرلكان سلفيا ، ولكن
الأمير اختار سلفيا عروسا له ، ثم اكتشف أرلكان أنه يهوى
(فلافينيا Flavinia) ؛ وأجرى تجربة أعظم روعة فى هذا الاتجاه فى مسرحية
(لعبة الحب والصدقة ١٧٣٠ La jeu de L'amour etdu Rasarel) وصور
فيها خطة تبادلت بها سلفيا والخادمة (ليزت Lisette) مكانتيهما ، وفعل
ذلك (دورانت Dorante) وخادمه (أرلكان) . وكما نتوقع فى مثل هذه
الملاحا ، نجد سلفيا قد اشمأزت من عاشقها المزعوم (وهو أرلكان الذى
تنكر باسم دورانت) وأحبت شخصا ظنت مكانته دون مكانتها بمراحل ،
مما سبب لها الانزعاج . وكذلك اكتشف دورانت (الذى تخفى فى زى
أرلكان) أنه أغرم بفتاة ظنها خادمة ، مما سبب له الفزع أيضاً ، وبعملية
ملتوية تصور العواطف تصويراً رقيقاً فى أسلوبه . اكتشف دورانت وسلفيا
شخصيتيهما الأصلية ؛ وبدت رقة مماثلة فى مسرحية الثقة الكاذبة
(١٧٣٧ Les Fausses Confidences) التى صورت كيف استولى دورانت
مفلس على قلب أرملة ثرية .

وجاوز موضوع بعض مسرحياته حدود هذه الموضوعات ، وقربه من
الاتجاه الذى صور العواطف التى امتاز بها عصره ، ولكن مسرحية (جزيرة
العبيد ١٧٢٩ L'isle de esclaves) فتتنمى لنمط آخر ؛ إذ تحطمت فيها

سفينة قائد أثينى وسيدة وأرلكان وخادمة فى جزيرة منعزلة ، فاضطروا إلى تبادل المكانة ، وصار أرلكان والخادمة سيداً وسيدة ، وصار القائد والسيدة عبيدين ، وهنا تدخل عالماً من الآراء الاجتماعية ؛ ونستمر فى هذا العالم فى حوادث مسرحية (انتصار بلوتس Le Triomphe de Plutus) حيث تصور مساوئ الغنى ، ولم يكن ماريفو داعية من دعاة الثورة ، ولكنه مزج الرقة المرفهة بالاتجاه الاجتماعى ، فصور بذلك عصرأ أصبحت فيه أساليب مولير متقدمة العهد قليلا ، والتمس القرن الثامن عشر فى مؤلفاته ومؤلفات زملائه السبيل إلى خلق صورة جديدة فى التعبير المسرحى ، واعتمدت على مسرحيات ماريفو محاولات تالية كثيرة ، وستكثر الفرص أمامنا لنبين تأثير أسلوبه الخيالى ، الرقيق فى تكلفه ، الدقيق فى تحليله للعاطفة .

جوتزى وجولدونى Gozzi & Goldoni

وكانت الملهاة المرحلة الإيطالية (المعروفة باسم الكوميديا دلارتى) فى هذه الأثناء تحاول إنتاج أشياء ذات أهمية مماثلة ، وفى القرن السابع عشر انتشر الكوميديون المرحلون واحتفظوا بنشاطهم التقليدى ، ولكنهم أظهروا رغبة دائمة فى تكييف المادة والشخصيات والحيل المسرحية تبعاً لما أحبته الجماهير المختلفة فى عصرهم ، شأنهم شأن العارض الماهر ، وقد ظهر تأثير ما عرضوه من ملاء أدبية فى العصر « الباروكى » مطرداً واضحاً ، وظهرت هذه اللوحات فى كتابات المؤلفين الذين أوقفوا أفلامهم على تطوير الملهاة المكتوبة باللهجة المحلية ، وظهرت فى مؤلفات غيرهم من المؤلفين ممن بحثوا عن التعبير بالكلام التوسكا فى العام ، وهكذا اهتم (كارلو ماريا

ماجى (Carlo Maria Maggi) بتصوير شخصية (منجينو Meneghino) التى مثلت نوعها فى مقطوعاته الميلانية ، وجعل من هذه الشخصية المسرحية رصيذا ليصور مدركات مختلفة فى بابها عما تناوله الكوميديون الشعبيون ، وما أخرجوا من هو مرتجل . واتضح هذا فى مسرحية (الفيلسوف المزيف ١٦٩٨ Il false Filosofo) ووجدت آثار قوية للكوميديا فيما كتب (جيرولامو جلي Girolamo Gigli) و (جاكوبو انجيلو نللى Jacopo On gelo Nelli) و (جيوفان باتستا فاجيوولى Giovan Battista Fagiuoli) ونهجو جميعا النهج العام فى استعمال الصور العامة . ولعل الكاتبان الأولان فى هذا الثلاث لهما مكانة على جانب قليل من الأهمية ؛ ولم يكن فاجيوولى عبقرى ؛ ولكنه يستحق بعض التقدير الخاص . واستطاع فى بداية حياته العملية أن يصور معالم حبه للسلوك الاجتماعى فى مسرحية (ليس المظهر كالمخبر أو فتى العصر المهجور ١٧٠٨ Cio Che Pare Man é Vero, Ovvero Ilcicis Beo Sconsnato) وقد استمرت حيويته حتى فى أكثر موضوعاته جدا ؛ كما فى مسرحية (قوة العقل ١٧٣٦ Laforza della ra-gione) وقد انتصر فيها العقل على العاطفة ، وكما فى مسرحية (زوج عصرى ١٧٣٥ Il marito alla moda) ؛ ودار الموضوع فيها تقريبا حول مشكلة . أما مسرحية (الحب من غير رؤية ١٧٣٧ Gli Amavti senza Vedersi) فهى ملهاة طريفة جديدة ؛ دارت حول (ليليو) الذى أغرم بإيزابيلا فأمسكها وحبسها فى داره، ووصل صراخها إلى مسامع (فريدريكو Frederico) وبادلها الحديث من نافذة فى ظلام الليل . ونشأت بين الاثنين علاقة حب بسبب هذا الحديث ؛ دون أن يرى أحدهما صاحبه ؛ ولكن « فريدريكو » يقع فريسة حيرة بائسة حين عاد فى وضوح النهار ، فقد توفى ليليو فجأة ، ووجد فى داره - عدا إيزابيلا - أخاه

(أورازيو Orazio) وفتاة أخرى اسمها (لوسندا Lucinda) ! ولم يستطيع (فريدريكو) أن يقرر من أحب من الفتاتين إلا بعد مناظر من الغموض والشك حتى تحل العقدة ، وقد كتب المؤلف مسرحية طريفة أخرى عنوانها (من الحماقة أن تحاول السيطرة على الفتيات ١٧٣٥ L'aver cura delle donne é pazzia) سرد فيها قصة (سنتيا Cintia) التى قررت أن تستولى على الرجل الذى مال قلبها إليه ، وكان العنوان مصداقاً للقول السائر .

ولكن هؤلاء الكوميديين الثلاثة كانوا من كتاب الصف الثانى ، حتى فى خير أحوالهم ، وعليهم الآن أن يفسحوا الطريق لرجلين فيهما عبقرية لا ريب فيها ظهرا من بعدهم مباشرة . أحدهما وهو (كونت كارلو جوتزى Carlo Gold-Count Carlo jozzi) والثانى هو (كارلو جولدونى Carlo Gold- oni) ، وقد تشبع كلاهما بتقاليد الكوميديا الشعبية الإيطالية ، ونشأ فى مدينة البندقية حيث بلغت جذور الملهاة المرحلة أبعد آمادها ؛ ولكنهما متناقضان فى آرائهما ، وفى استعمالهما للمادة القومية المحلية .

أما « جوتزى » فقد اعتبر أن معنى « الكوميديا دلارتى » هو الخيال والإمتاع ، ومع أنه كان دون ماريفو فى رفته ؛ إلا أنه تفوق عليه فى السخرية ؛ وفى التجول فى عالم العجائب والسحر ومع ذلك كان إيطالياً قابل ذلك المسرحى الفرنسى إلى حد ما . ولم يكن فى مسرحياته يرمى إلى الوصول إلى الأغوار النفسية البعيدة ؛ ولكن لا ريب أن ما كان فى الملهاة الشعبية من تصنع - استهوى الكاتين بطريقة واحدة - مكنهما من نسج أحلامهما بطريقة خاصة ، واهتلا الفرصة السانحة فصورا عالماً خيالياً يقابل العالم المثالى والواقعى .

وتمثل جوتزى النوع المسمى (فيابى Fiabe) خاصة ؛ وهو عبارة عن

حكايات تدور حول عرائس الحور ، ولها مغزى ، وهى مضحكة فى
سخف ؛ وقد فاضت بالدهشة المسرحية ؛ ومع هذا اتصلت بالواقع اتصالا
قويا ، وجمعت فكرتها بين السخرية والفكاهة وتحللها الهجاء الأدبى
الساخر، ولم يبق أثر من مؤلفاته الهامة الأولى التى سميت (غرام البرتقالات
الثلاثة ١٧٦١ L'amore Delle Tre Melarouc ) سوى (تحليل
تأمل Analisi Siflessiua) تلك القطعة التى صورت الخطوط العامة
لموضوعها ، ومع ذلك فإن التسجيل الهزيل لنوعها نقد كاف لإثبات
قيمتها ، وأنها استطاعت إلهامه بمسرحية تالية ذات خصائص جديدة
بالاعتبار ، وتدور القصة حول أمير حزين يدعى (ترتاليا Tartaglia) الذى
حلت عليه لعنة الساحرة (فاتا مورجانا Fata Morgana) بالاتفاق مع
الحائنين (لياندر و كلاريس Leandro V Clarice) وحكم عليه بالموت
إلا إذا أغرى الملك على الابتسام . وقد أفلح (بانتالون Pantalone) الوفى
فى إقناع الملك سلفيو بأن يأذن (لتروفا لدينو Truffaldino) المضحك
بالدخول إلى القصر، لعل الشاب المريض بأعصابه ينال الشفاء ، وتفشل
محاولاته جميعا حتى يضرب تروفالدينو البهلوان (فاتا مورجانا) العجوز على
ناصيتها فتقع مقلوبة ، وعندئذ يتفجر الأمير ضاحكا جذلا وتعم القصر
بشائر الفرح : ولكن متاعب الأمير قد بدأت ، وثارث نائرة (مورجانا) ،
وتصيبه لعنة أخرى ، ويحكم عليه بالهزال بسبب البرتقالات الثلاث التى
توجد فى قلعة مسحورة على بعد عدة فراسخ ، ويبدأ الأمير رحلة محفوفة
بالمخاطر ، يصحبه (تروفالدينو) ، ولحسن حظهما يعاونهما الساحر (
شيليو Celio) ، خصم مورجانا ، ويحصل الأمير على البرتقالات ،
ويعطيها إلى (تروفالدينو) ليحملها ، ثم يفارقه بعد أن علم (تروفالدينو) أن
البرتقالات لا ينبغى أن تفتح إلا بالقرب من ينبوع . ولكن ذلك الأحق بلغ

منه العطش مبلغاً كبيراً ففتح برتقالة ، فخرجت منها فتاة تضرعت له ليعطيها جرعة ماء بأسلوب استدر عطفه ، فأصابه الفزع ، وفتح البرتقالة الثانية ، وقد انتوى أن يعطيها عصيرها ، وإذا بفتاة أخرى تخرج منها ، وتموت الفتاتان عطشا . وعندما أوشك على فتح الثالثة ، يدخل (ترتاليا) غاضباً ويتزعرها منه ، ويفتحها ، فتطلع فتاة جميلة ، ويذهب إلى الماء ويحضره من بحيرة ، ويعيد للفتاة الحياة ، ويتضح أنها أميرة ، بل ابنة (كونسول Concul) ملك القطيين ، ويعدها الأمير بالزواج منها ، وينصرف استعداداً للزفاف ، ولكن (زمر الدينا Smer aldine) ، تلك الفتاة المغربية الشريفة ، تحول الأميرة (ننتا Ninetta) إلى حمامة ، وتأخذ مكانها ، ولاح كأنها سوف يتزوج (ترتاليا جليا) - الذى ارتبط بوعده - هذه الفتاة القائمة البشرة ، ولكن (تروفالدينو) يفلح ويعيد إلى (ننتا) هيتها البشرية ، وتنتهى المسرحية نهاية سعيدة .

وتبدو هذه المسرحية فى ظاهرها وكأنها حكاية عن عرائس الحور ، وكأن موضوعها مثل موضوع القصة التمثيلية الراقصة الموسيقية والشعبية المعروفة باسم (Pantomime) مع اكتساب ألوان عاطفية . وعلينا أن نتذكر أن (ترتاليا) و (تروفالدينو) و (بتالون) وغيرها شخصيات مستمدة من الكوميديا المرتجلة ، وأن الممثلين الذين قاموا بتمثيلها أضافوا إلى براعتهم ميراثاً تقليدياً زاهراً ، وقد أثنى جونز عليهم ثناء عاطفياً ، وقال : - فى وصف المنظر الذى يجيد (ترتاليا) و (تروفالدينو) نفسيهما أمام جثتى الفتاتين بعد موتها عقب خروجهما من البرتقاليتين - إن الكلمات عجزت عن نقل التأثير الذى أحدثه الممثلون ، وعلق بقوله : « إن الممثلين الذين أتقنوا الحوار فى الملهاة ارتحلوا فى هذه المشاهد وأمثالهم حواراً وحركة تعجز العبارة المكتوبة عن

وصف رقتها وما أحدثت من إمتاع ، مما عجز الكاتب المسرحى عن مجاراته .

وعلينا حين نقدر هذه المسرحية أن نرسل خيالنا ، ونستعيد الظروف الأولى لتمثيلها ، وعلينا أيضاً أن ندرك أن (جوتزى) أدخل في ذلك الإطار نوعاً من أنواع المادة الفلسفية ، وأن هدفه الرئيسى كان الإمتاع ؛ إذ قدم للممثلين الكوميديين الوسائل اللازمة لتدريب مواهبهم بما يثير العجب ، ولكن عامل السخرية الماهرة لعب دوره في أثناء حركة الحوادث ، ورمزت شخصيتا « فاتامورجانا » والساحر « شيليو » صانع العجائب في قصة عرائس الحور هذه إلى صورتين ساخرتين لكاتبتين معاصرتين نالا كراهية (جوتزى) ، وهما (كارلو جولدونى Carlo Goldoni) ، و (بيترو كيارى-Pietro Chia-ri) وحدهما . وكان قد كره وعظها العاطفى ، واعتقد أنها قضيا على التمثيل الضاحك ، فجعلها لذلك هدفاً للسخرية بوساطة هذا الرمز ، كما وجه سهام السخرية إلى الأسلوب المفجع الذى بعث على الملل الشديد ، ورمى إلى المبالغة والتهويل ، فجعل كل قطعة - على حد قوله - « تقليداً مضحكاً خيالياً » .

وقد تكررت هذه السمات في هذا النمط من قصص عرائس الحور التى وضعها بعد ذلك ، (ولو أنه أتاح لنفسه استعمال المزيد من الحوار المكتوب الذى لم يفعله في محاولاته الأولى) فظهرت مسرحية (الغراب Il ١٧٦١ Corve) ، وفي سنة ١٧٦٢ ظهرت (الملك الوعل Il re Cervo) و (توراندوت Turandot) و (المرأة الأفعى La donna serpente) وتحولت الملهاة المفجعة إلى حوادث مفجعة قائمة في (الزبيد ١٧٦٣ La zabeide) وقد أردفها بمسرحية (المتسولون الموفقون ١٧٦٤ I pitocchi fortunati)

و(العجيبة التركية ١٧٦٤ Il mostro turchino) و (الطائر السحري ١٧٦٥ L' angellin belverde) وقد أطلق على الأخيرة منها اسم (فيابا - أى قصة خرافية عن عرائس الحور - فلسفية) خاصة ، وقد صور فيهما صورة زوجين عضهما الفقر بنابه ، وهما (رنزو Renzo) و (بربارينا Barbarina) وعبر فيهما عن أقوى العواطف الأخلاقية فى الفلسفة الفرنسية الجديدة ، وحينما أقبلت عليهما الثروة ، اختفى إيمانها النبيل المتكلف ، وتحول إلى افتخار وجحود ، وشر مقصود .

وفى كل هذه المسرحيات أتاح فى بعض هذه المناظر فرصة للممثلين لارتجال الحوار ، ولكن أعدت معظم الحوادث إعداداً تاماً ، نشراً ونظماً بواسطة المؤلف الذى سعى وراء المقابلات فى كل باب فى شغف شديد ، فقابل بين مجال قصة عرائس الحور وبين الواقع ، والمناظر الجادة والمناظر المرحية ، وبين الخيال والسخرية ، وبين النثر العامى والنظم الرقيق ، وبين اللسان التوسكانى الفصيح واللهجات المحلية فى البندقية و نابولى ، وأهم من هذا جميعه ، قابل بين مناظر وضعت للإمتاع فحسب ، وبين مناظر قامت على التفكير الفلسفى فى وضوح .

ونجد هذه المعالم فى (الملك الوعل) فى صورة رائعة ، ويدور موضوعها حول (الملك درامو) الذى منحه الساحر (ديوراندارت Durandarte) عجيبتين تحداث العجائب ، الأولى تمثال يومىء لسيده إذا سمع كذباً فى القول ! وكان الملك يبحث عن عروس له فلم يوفق ، إذ بين له التمثال بالإشارة نفاق كل أميرة أو سيده نبيلة أقبلت فى قاعته ، وقرر الملك آخر الأمر أن يقابل أى فتاة ، مهما كانت وضعية النشأة ، ، إذا أرادت مقابلته ، ومن وافق على حضورهن بين المتقدمات ، فتاة أرادت أن تنجح فى الاختبار ، هى (أنجيلا Angela) ابنة (بانتالون) الأمينة . وقد اجتازت الاختبار

بنجاح . ولشد ما فرحت عندما اختارها الملك عروساً له ، إذ كانت تحبه حباً دفيناً . وأثار ذلك ثائرة (ترتاليا جليا) الذى كان بدوره يهوى أنجيلا ، وليس هذا الأمر فحسب ، وإنما كان أمله أن تصبح ابنة (كلاريش Cla-ric) ملكة . فدبر خطة ، وحول الملك إلى وعمل . بالعجيبة الثانية ، وكاد الوعل أن يذبح ، بل كاد أن يهلك لولا أن أدركه الساحر « ديوراندارت » الذى اتخذ صورة ببغاء ، وعاونته فى اللحظة الحاسمة .

وقد كثرت الوسائل اللازمة لإمتاع النظارة ، ففتتحت المسرحية بحديث من خادم (ديوراندارت) الذى كان يدعى (شيجولوتو Cigolotti) ويشير إلى ما سيتلو من عجائب .

ويتغير المنظر على الدوام ، وهو غنى جميل فى تنوعه ، وتسمع فى لهجة (بانثالون) المحلية لهجة البندقية يقابلها كلام ترتاليا بلهجة فلورنسة المكيفيلية ، ويناقض وفاء أنجيلا نفاق زميلاتها ؛ ولقد كان الرومانسيون الألمان مخطئين حين مدحوا (جوتزى) واعتبروه صاحب عبقرية فذة رفعوها أحياناً فوق عبقرية شكسبير درجات ، إلا أنهم أصابوا فى تقديرهم براعة الكاتب الفائقة ، وقدرته على الفهم ، فى عصر أقبل على المناظر المثيرة للدموع . وهكذا صار صاحب ميزة جديدة جديدة بالعناية والثناء .

وإذا كان « جوتزى » فيلسوفاً ساخراً ؛ فقد كان (كارلو جولدينى Carlo Goldini) ميالاً إلى الاتجاه العاطفى . وكان الكاتب الأول أرسقراطياً . وربما أحس بالسعادة لو سبق عصر ظهوره بمدى قرن من الزمان ؛ إذ قابل فى فكره بين المثل العليا لبلاط عصر سلف ؛ وبين التقاليد المناقفة التى حركت مفكرى القرن الثامن عشر . أما الكاتب الآخر ؛ فقد انحدر من أسرة بورجوازية فى عصر بورجوازى ؛ وكما فعل جوتزى ؛ بدأ حياته المسرحية

بالكتابة لرجال الكوميديا دلازنى ؛ ولكنه أدرك منذ البداية هذا التهريج .
وعجائب القصص الخيالية التي راقت لدى زميله ، غير جدير بالاهتمام
الجاد . فكان كل اتجاهه نحو المسرح الواقعى ، وأصبح يمقت التقاليد
الإيطالية الشعبية المحلية . وإن تأثر بها تأثراً قوياً . وبحث عن نماذج في
فرنسا وفي غيرها من الدول . ومع مرجه المتدفق ، فقد وجد ملجأ روحياً في
دنيا المسرح العاطفى لدرجة لم تتوفر لبتالون وصحبه ، وبعد أن قضى فترة
تدريب في البندقية وروما ؛ انتقل سنة ١٧٦٢ إلى فرنسا ، وقضى عدة أعوام
يكتب لدار (المسرح الإيطالى Théâtre Italien) بباريس ، مما يبين
اتجاهاته .

ومن العسير أن نحدد مزايا جولدونى ؛ أما قلمه فلم يفتر عن الكتابة ؛
ومن بين مسرحياته التي بلغت مائتين وخمسين مسرحية مؤلفة ، يوجد عدد
كبير لا يستحق الاهتمام ؛ بل تفشل أعظم مؤلفاته إذا قورنت بالروائع التي
سعى إلى تقليد أصحابها - ولا سيما مولير - ولكنه امتاز بفهمه السريع
للفكاهة ، وبث حوار روح الحياة في مناظره ، ولكن قدرته على الملاحظة
قريبة الغور ، ، ومع أنه أدرك الآراء الفلسفية التي غيرت معالم أوروبا . إلا
أن وعظه التهذيبي تافه ، وحلوله التي وضعها للمشكلات سخيفة ، وكان
متفائلاً في حقيقته ؛ لذا غاب عنه ما جعل لمولير كياناً ، ومع هذا لم يضارعه
كاتب مسرحى آخر في خصص ابتكاره . ولا في ثروته من المناظر التي امتازت
بالروح الكوميديية الحقيقية ؛ ولا في تصويره لعصره في شريط متنوع حى .

وتجلت أهدافه الرئيسية في أجلى صورها في مؤلف نقدى نشره سنة ١٧٥٠
عنوانه (المسرح الكوميدي Il Teatro Comico) ، وصور فيه فريقاً من
الممثلين بقيادة (أورازيو ، Orazio) أثناء تجربة مهزلة من تأليف

جولدوني. عنوانها (الوالد الذى نافس ولده-Ile Padre rivoledel Figlio) ، وأحصى فيها مساوئ المسرح المتنوعة كما بدت للمؤلف . فقد طلب الممثلون مطالب حمقاء مزعجة ، وظهر استطراد العبارات المرتجلة التى كتبها المسرحيون الكوميديون ، وبذاءات لا معنى لها ، ولا هدف لها إلا بعث المدح فحسب ، وعدم وجود هدف أخلاقى فى المسرحيات المعاصرة . وقد اتضح من كل هذا أن (جولدوني) قد أرغم ليكتب لممثلين حملوا لواء تقاليد الكوميديا دلارتى ، ولكنه كان يحلم بوجود مسرح يكتب المؤلف فيه الكلام للممثلين ، وتدعو روح الملهاة فيه إلى غايات نبيلة ، وقد حلت المناظر التى اعتمدت على دراسة الحياة الواقعية محل المناظر الخيالية الخالصة .

وقد ظهر عرضه النقدى ، وموقفه من المسرح بعد أن قضى زمنا فيه ، ونجح فى وقت مبكر فى فرض بعض إصلاحاته على الممثلين ، وفى رسم الخطوط العامة للأسلوب الذى أراد أن يسير عليه .

وفى سنة ١٧٤٣ ، كتب أول ملهاة له ، وأتم فيها التعبير بالحوار ، وهى مسرحية (السيدة المبجلة La donna digarbo) ، وقد صورت مسرحياته التالية المواضيع الأساسية لاهتمامه ، وصور فى مسرحية (الفتاة الأمانة ١٧٤٨ La Putta Onorata) مجال المجتمع المعاصر فى قصة وفاء (بيتينا Bettina) البطلة للرجل الذى اختارته ، بالرغم مما أحاط بها من شرور . ولم يكن جريئا فى إيضاحه ، ولكنه اعتقد أن الفضيلة كامنة فى نفوس الفقراء المتواضعين أكثر مما تختفى وراء رداء النبلاء الموشى ، وردد هذه الفكرة فى معظم تأليفه ، وبلغ غايته فى مسرحية (أسرة جامع الآثار ١٧٤٩ La famiglia dell antiquario) ، وأبرز فيها إعادته تصوير (بانتالون) لجولدوني من جديد . وكانت شخصية (بانتالون) مجرد صورة

للمعالم الكوميديّة العامّة لتاجر ثرى من سرّة البندقيّة ولكنه كان غيبا في الحب ، مما جعله هدفا لتندر غيره عليه . وقد عرض عرضا مماثلا لهذه الشخصية في مسرحية (الإفلاس ، أو التاجر المحطم ١٧٤١ - La Banca rotta ossia il mercante fallito) ، وظلت آثار مسرحية (الفتاة الأميّنة) بها أيضاً ، ثم انتهت هذه الآثار في مسرحية (الزوجة الطيبة ١٧٤٨ - La bua na Moglio) ، وقد بذل فيها (بانتالون) محاولات تمتلئ بالعطف لجمع شمل أسرة دب الخلاف بين أفرادها وكاد أن يأتي عليها . ومنذ ذلك الحين تحولت شخصية (بانتالون) في يد جولدوني إلى نموذج عاطفى ، وكثيرا ما اتخذته وسيلة لإنهاء سلسلة من الحوادث المختلطة التى كان يمكن أن تنتهى بنهاية مفاجئة فأنهاها نهاية سعيدة . وقد صورت معظم حوادث مسرحية (أسرة جامع الآثار) حماقات ذلك الرجل الذى كرس حياته لجمع الآثار بهمة ، ولكن موضوعها الرئيسى يدور حول مصير ابنة بانتالون ، وهى (دورا ليس Doralice) ، التى تزوجت من أسرة شريفة تدهور حالها ، وأصابها شىء من الفقر ، ولا تعود الأمور إلى نصابها إلا بفضل ما بذل بانتالون من فضل وحسن فهم وشهامة عند نزول الستار ، ولا يحول دون تطور الحوادث تطورا مفاجعا في مسرحية (المقامر ١٧٥٠ Il giocatore) إلا عون بانتالون الهرم وعطفه .

وقد تجلّت أهداف الكاتب الجادة في مسرحية أخرى ظهرت في ذلك العام ، واسمها (محام من البندقيّة L'avvocato Veneziano) وبطلها هو المحامى (ألبرتو Alberto) الذى دعى للدفاع عن (فلورندو Floeindo) في قضية أقامتها (روزورا Rosaura) ولكنه وقع في هواها ، وتنازعه هواه وواجهه ، ولحسن حظه خسرت (روزورا) قضيتها ، وإنما سرها أن تجده زوجها وفيها غلصاً . ولم يستطع جولدوني أن يقاوم إغراء توفير أسباب

الضحك الصاحب التابع من القلب في كثير من مناظره ، ولكن الموضوع الأساسي - كما بدا بوضوح - موضوع له قيمة جديدة ، وحوى تصويراً لمسألة أخلاقية .

وقد صورت هذه الملامى الخصائص العامة لأسلوبه ، ولكن العناصر المتضاربة في إدراكه الكوميدي للحياة قد تمثل في نطاق أوسع في مجموعته المشهورة المكونة من ست عشرة مسرحية ، وقد كتبها بسلاسة تبعث على الدهشة في فصل واحد بين عامى ١٧٥٠ - ١٧٥١ ، ومن بينها قطع ساحرة مثل (الكاذب Le bugiardo) و (المقهى La dottega de Caffè) وقد امتزج فيها المرح الذى تحدثه المؤامرات بتحليل السلوك الاجتماعى الذى لا يخلو من تخصص ، وكذلك لون الحوار البارع مناظر مسرحية (السيد والدوق السليم Il Cavaliere di buon gusto) ، ثم طور شخصيتى (أوتافيو Otavio) و (دون مارزيو Don Marzio) تاجر الفضائح النبيل في مسرحية (المقهى) ، ثم وسعها ونوعها في مسرحية (ثرثرة النساء-I Pettag-olezzi Delle Donne) ، فاحتوى تحليله المرح للحياة الاجتماعية على لمسات خفيفة ذات أثر عاطفى ، وتحلى إدراكه لهذا الهدف في موضوع مسرحية (المغامر المبعجل L'avventuriero onorato) وصار أصل الطابع العام لمسرحية (باميليا الخادمة Pamela Nubile) التى اعتمدت على موضوع قصة (صمويل ريتشاردسن Samuel Richardson) المشهورة ، وكان تأثير مولير فيها أكثر وضوحا ، والخلاصة أن جولدونى كان كاتباً مسرحياً ضاحكاً ، ولا ندهش حين نجد مسرحية (المريض المدعى La finta aminalato) التى تعتمد على موضوع مسرحية مولير (دواء الحب) بين ملامحه الست عشرة مما يقوم دليلاً واضحاً على إدراك (جولدونى) لما يدين به لأستاذه الفرنسى .

وربما تمثل الطابع العام السائد في هذه السلسلة العجيبة من المسرحيات ،
والتي جمع فيها بين الجد والفكاهة ، في مسرحية (ربة المنزل ١٧٥١ - Le cas
alda) خير تمثيل ، وقد صور فيها شخصية (كورالينا Corallina)
الطريفة ، كما تمثل في مسرحية ظهرت بعدها مباشرة هي (ربة الخان
١٧٥٣ La locandiera) ، وقد ظهرت فيها صورة (ميراندولينا - Mirandli
na) التي فاقتها طرافة ، واستغلت - ببراءة - ميل النبيل المتدهور (ماركيز
دى فورليوبولى Marchese di Forlipopoli) والغنى المحدث (كونت دى
البافيوريتا Conte di albaflorita) ، وأثارت - بسرور - (الكافاليري دى
ريبافراتا Cavaliere de Ripafratta) كاره النساء ، ثم منحت يدها
لتابعها المتواضع الوفي في النهاية ، وكانت هذه المسرحية إحدى روائعه بحق

وتجلت ميزة أخرى على جانب كبير من الأهمية في مسرحية (ربة الخان) ،
فمع اهتمامه بالشخصيات ، جعل للملهة بطلا رئيسيا هو الخان نفسه ،
وإذا لاحظنا هذا الأمر ، ذكرنا أن مسرحية (المقهى) كانت من بين
مسرحياته التي سبق ذكرها ، وقد جعل للمكان أهمية مسرحية تماثل الأهمية
التي اتخذتها الشخصيات التي ارتادته . وبوسعنا أن نعتبر البندقية موضوع
ملاهى (جولدوني) من ناحية معينة ، وقد سلط الأضواء في مناظره المتنوعة
على البناء آنا ، وعلى جماعة في مجتمع أكبر آنا آخر ، ولم يقتصر على الأفراد
كما فعل موليير . وتبين عناوين المسرحيات التالية ، مثل (الميدان العمومى
١٧٥٦ Il campiello) و (الحفل ١٧٥٤ Il festino) و (نزهة في الريف
١٧٥٦ La villeggiatura) كيف استفاد من الطريقة بانسجام ، أى
اهتمامه بالأماكن . وامتاز بمميزات أخرى ، حين انبعث التأثير الرئيسى من
تحليل قطاعات خاصة في مجتمع البندقية ، مثل أسرة شخص يوشك أن

يكون نييلا في مسرحية (السيدات المحافظات ١٧٥٠-La Feminine pun- tigliose) ، و حياة صالونات السيدات في مسرحية (الفارس والسيدة ١٦٤٩-Il cavaliere ela dama) ومسرحية (السيدة الحكيمة ١٧٥٠-La dama prudete) والحياة الصاخبة في المدينة في مسرحية (الفارس جيوكندو ١٧٥٥-Il cavalier Giocondo) وقد مثلت أول مرة باسم (السائحون ١٧٥٥-I viaggiatori) ، ومثل تلك المناظر الزخرفية الريفية الصغيرة في مسرحية (الفلاح ١٧٥٢-II Feudatorio) ومثل مناظر البهجة في المهرجان في مسرحية (السيدات المرحات ١٧٥٨-Le morbinose) ، ومثل وصف العالم الخلفى للمسرح في الباليه وعنوانها (الابنة المطيعة ١٧٥٢-La Figlia ubbidiente) ويمثلها كلها المنظر الآتى من مسرحية « الفتاة المبجلة » :

يبدو منظر القناة الكبرى وبها قوارب الجندولا ، وعند مدخل المسرح ، وفى جانب منه كوخ خشبى ، كما يبدو باب الخروج من المسرح والنافذة الصغيرة حيث تباع تذاكر الحفلة ، وينادى غلام من آن لآخر : « خذوا تذاكركم أيها السادة ، كل تذكرة بعشرة صولدى ، هنا الصيرفى أيها السادة». ويبدو فى الجانب الآخر مقعد طويل ، يتسع لأربعة أشخاص ، وتلوح المصاييح التى ترى عادة خارج المسرح هنا وهناك .

وتسير شخصيات عديدة مقنعة ، منهم من يشتري تذاكر ويدخل المسرح ، ومنهم من ينصرف بدونها . ويدخل (ناننى Nane) ملاح الجندولا ، ومعه مصباح ، ويقود ذوى الأقنعة نحو المسرح . ويأتى خادم يحمل مشعلا ، ويقود (الماركيزة بياتريش Marchese Beatrice) و (بتينا Bet-tina) و (كيت Cate) أما (مينجو كنلو Minego Canello) فيقود (الماركيز أوتافيو Marchese ottavio) وأربعة رجال آخرين إلى داخل

المسرح ، وفي هذه الأثناء ينادى الغلام من آن إلى آخر « تناولوا تذكراكم . . الخ » .

ويسمع صوت من الداخل ينادى « هذا طريق الخروج » .

ويفتح باب ويخرج منه (مينجو) و (نانى) يحملان مشاعلهما .

مينجو : نانى ! كيف حالك ؟

نانى : كيف حالك يا مينجو ؟

مينجو : إذن كل شىء تم على خير وجه ؟

نانى : وماذا كان هنالك ؟

مينجو : تلك المشاجرة التافهة التى نشبت بيننا .

نانى : أوكد لك أنها زالت من بالى .

مينجو : نحن أعداء فى البحر ، أما على البر ، فنحن أصدقاء وإخوة .

نانى : قد يلزم الشجار أحيانا لحفظ كرامة المرء ، ولو كان خالياً من المعنى .

مينجو : ولم تظن أننى لم أحل لك حقلك فى الطريق ؟ أتظن ذلك كان بسبب سيدى ؟ كلا . إنها لأن خمسين جندوليا كانوا يرقبوننا ، فلزم الادعاء ببساطة .

نانى : هل أحضرت سيدك إلى المسرحية ؟

مينجو : نعم .

نانى : إننى هنا مع غريب أقبل هذا الصباح ، وقد قمت بخدعته من قبل ، وكافأنى بسخاء .

[وبينما هما فى الحديث ، يمس هواء الليل البارد عظامهما .

وبينما يستمتع سادتها في لهوها . يفكران هما في لذتها]

نانى : لقد اشتدت الريح وأشعر بالبرد

مينجو : دعنا نعالج الأمر بزجاجة من النبيذ (مخاطبا الغلام) ، تعال أنت ،
ياغلام التذاكر .

الغلام : ماذا تريد ؟

مينجو : إننا نحس بالبرد هنا ، فهات لنا زجاجة من النبيذ ، وأخبر الساقى
أنك موفد من كانييلو ، وليعطك ما يعطى لخاصة أصدقائه ،
أفهمت ؟

وقد تجلّت مهارته المسرحية النابضة في تصويره الزاخر للعالم الذى تقع
خارج أبواب المسرح فى مواجهة الماء فى البندقية ، وفى طريقة استعماله لهذا
المجال العام الذى يصور بيئة حية للشخصيات الخاصة فى مسرحيته ،
خدما ، وجندولين وفتيّة وسيدات .

وبرزت ميزة عامة أخرى من ميزاته التى أشرنا إليها آنفاً ، بل تدل
عناوينها على شدة اهتمامه بتصوير النساء تصويراً كوميدياً ، وردد على
الدوام كلمتى (داما) و (دونا) ، وجذبت اهتمامه الدقيق تلك الترهات
الصغيرة التى تلازم الأنثى وثرثرتها فى الصالونات ، فى ملقها الظاهر
وحسدها الباطن ، وقد قامت أقوى الآثار فى بعض مناظره على ما تؤديه
بطلاته من دور رئيسى . وقد صور فى مسرحيته (الواقع بالريف ١٧٦١ Le
Smanie per la villeggiatura) حوادث تمتاز بالحياة والركة الفائقة ، التى
أرسلت فيها السهام الشائكة خلف التحيات التى تتظاهر بالمحبة ، متبادلة

بين (فكتوريا Victoria) و (جياشتا Giacinta) . وفى مسرحية (فضول النساء ١٧٥٣ Le donne curiose) اعتمد كل موضوع - وما به من نواحي الاهتمام - على تلك الصفات المهلكة التى شابهت صفات (باندورا) ممثلة قلب الأنثى وفضولها ، وقد حاولت جماعة من النساء فى هذه المسرحية دخول ناد للذكور فقط ، يديره (بانتالون) وأصدقائه ؛ ويدل عنوان مسرحية (النساء الخيورات ١٧٥٢ Le donne gelose) على موضوعها ، أما موضوع الغيرة النسائية فيبدو فى مسرحية العاشقون ١٧٥٩ Gli innamorati) .

وقد قام الموضوع الرئيسى فى مسرحية (السيدة المتقلبة ١٧٥٨ La donna bizzara) على سيدة ترغب فى الاحتفاظ ببطانتها من المعجبين ، وعليها أن نقارن مجال هذه المسرحيات ، - عند النظر إليها - بمجال مسرحيات تقل عنها سخرية وهجاء ، وقد انتبه جولدونى إلى نزوات النساء ، ولكنه لم يغمض بصره عن فضائلهن ، وكان لرجاله من تفاهة التفكير ما كان لنسائه ، وقد صور صورا تدعو للعطف على بطلات أكفاء جذابات مثابرات ، مثل (كورالينا Coralina) فى مسرحية (ربة المنزل) ومثل (ميراندولينا Mirandolina) فى (ربة الخان) ومثل (جيوليا Giulia) فى (ربة المنزل ١٧٦٠) ، أما فيما عدا هذا فقد اندفع المؤلف - بدافع من العاطفة الدنيا - فى تصوير الأمانة والوفاء عند (إليونورا Eleonora) فى مسرحية (الفارس والسيدة) وتصوير الكوارث المؤثرة التى حلت (بكورالينا) فى (السيدة المنتقمة ١٧٥٣) .

وتجتمع الأعوام الذهبية الإبتداع جولدونى فى العقد الرابع والخامس من القرن الثامن عشر ، وقد ترك البندقية سنة ١٧٥٨ ، وبدأ يتجول مبتعدا ، فسافر إلى روما ثم إلى باريس ، وقد صورت بعض مسرحياته التى كتبت بعد هذا التاريخ مثل مسرحيته الهزلية قليلا (المرأة الحاكمة ١٧٥٨ La donna di

(governo) بداية تدهور قواه ، ولكن بعض مسرحياته الأخرى تنهض دليلا قويا على استمرار ابتكاره الكوميدي الجدير بالاعتبار ، حتى بعد ما سبق له من نشاط زاهر . وقد صور في مسرحية (الأجلاف ١٧٦٠ I rusteghi) شخصيات مثل (سيمون Cimon) الجامد على رأيه ، و (ليونارده Lunar-do) الغبي في عناده و (كانسيونو) ذلك الشيخ المرير . وقد واصل منهجه مصورا مكانا ، ونافخا فيه الحياة في مسرحية (المنزل الجديد ١٧٦١ La Casa nova) ، وقد صور فيها متاعب (انزولتو Anzoletto) الزوج الشاب الذى تدفعه عروسه إلى الاستدانة ليصبح منزلها الجديد عصريا جذابا ، وتحيا شخصية المنزل بطريقة ما أكثر من شخصية الزوجين . وكذلك صورت مسرحية (الأم الطيبة ١٧٦١ La buona madre) الأرملة (بربارا Barbara) وطريقتها لحماية أطفالها ، إذ تنصحهم بالزواج الناجح من الناحية الاجتماعية ، وقد اختفت العاطفة في الموضوع خلف رقة تصوير الشخصيات ؛ ثم بلغ (جولدوني) أقصى حدوده في مسرحية (المشاحنات في كيزوزتا ١٧٦٢ Le baruffe Chiozzotte) فخلق ملهات تناولت كل المجتمعات ، ممثلة في سكان قرية صغيرة تشتغل بصيد السمك .

واستمر المؤلف يصب إنتاجه صبنا وهو في فرنسا ، ومن أشهر مسرحياته مسرحية (المروحة ١٧٦٥ Il Ventaglio) ، وقد اتبع فيها طريقة جديدة ، جعلت المروحة - ذلك الشيء الميت - محورا للحوادث . فقد انتقلت من يد إلى يد ، ونفخت في الموضوع المركب روح الحياة . وفي مسرحية (الحليف العطوف ١٧٧١ Le bourru bienfaisant) ذهب إلى حد تحبير ملهات باللغة الفرنسية . وحلل فيها شخصية (جيرنت) ذلك العجوز المدقق ، الذى ضم قلبا عطوفا إلى درجة مبالغة خلف مظهره الخشن ، وقد أتبع هذه المسرحية بأخرى هي (البخيل المتباهى ١٧٧٣ L'avare Fastueux) ، وقد انتصرت

فيها العاطفة في مصير الكونت المقتر الذي كان الشخصية المسرحية الرئيسية .

وأشرف (جولدوني) في هذه المسرحية على النهاية ، ولا شك أنه أسهم إسهاما حقيقيا في ميدان المسرح ، ولكنه ظل - وسوف يظل - مجرد اسم غير حى خارج إيطاليا ، وكانت له قدرة فعلية ، وابتكار خصب عجيب ، ولكن من العبث أن تحاول البحث عن مميزات أبعد غوراً فيه ؛ كتلك التى تدخل فى تكوين الروائع الحقيقية ، وإنما نجد السحر فى ملاحيه متفوقا على القوة ، وليس سحره سحرا عابرا ، وإنما ينبع من نفس المؤلف الحية . وانبعثت هذه الميزات فى جميع مؤلفاته ، عدا ما كان منها مملا جادا غير ملائم لعبقريته ، كتبه فى بداية حياته العملية ، وقد أشرقت فى مسرحياته شمس البندقية فى القرن الثامن عشر ، فهى كامنة لمن يتجشم عناء البحث عنها ، وإن التجاوز عن أعماله ينطوى على إهمال لشيء قوى فى إمتاعه ومرحه وحيويته .

وقد أصاب جوتزى وجولدوني بعض النحس فى ظروف حياتها ؛ فكان كل منهما صاحب عبقرية ، ولكنها عبقرية ارتدت على صاحبها ، ووجد جوتزى ما أراد من نمط مسرحى فى الكوميديا المرتجلة ، ولا شك أنه أدرك - كارها - أن أسلوبها قد تقادم عهده ، ولم يظهر الفلاسفة الجادون إلا العطف القليل على حكاياتها - التى برع فى تصويرها - عن عرائس الحور . وقد أدرك جولدوني أن الكوميديا المرتجلة التى أرغم على كتابة مسرحياته لها ، كانت عقبة فحسب فى سبيل تطور ما أراد أن يظهر العالم عليه . ولو وجد طريقة تمثيلية أخرى فى البندقية فى عصره فربما دفع إلى تبديد طاقته الثمينة فى تحقيق تلك (الإصلاحات) التى عرضها جادا فى منشوره (المسرح الكوميدى)

وبدلاً من إتمام ما كاد أن يكون سلسلة روائع ممتازة ، لم يترك الكامبان ما زاد كثيراً على الذكرى الممتعة في عصر سار في طريق الرشاد الرزين .

نهضة الشمال « هولبرج »

أقامت فرقة تمثيل فرنسية في (كوينهاجن) سنة ١٧٢٠ ، وبعد عامين ، أى في عام ١٧٢٢ ، حصل فرنسى آخر يدعى (مونتاجيو-René Mon-taigüe) على تصريح بتكوين فرقة من الممثلين الدانماركيين ، وبدأ موسم تمثيله بنسخة دانماركية من مسرحية (البخيل) لموليير ، وعرض في ذلك الفصل من العام نفسه خمس ملاح أصيلة كتبها (لودفيج هولبرج-Ludwig Holberg) ، وهو كاتب نال شهرة من قبل حين كتب ملحمة الفكاهية (بدار بارز Pedar Paars) وقد أمدته إقامته بفرنسا وانجلترا بخبرة مباشرة فيما ظهر في القطرين في تلك الفترة .

ولا يسع المرء إلا أن يثنى على ذلك الكاتب ، وحين نعلم أنه لم يقصر همه على خلق المسرحية الدانماركية ، بل على خلق أدب دانماركى يميل إلى جانب العطف في عرض مؤلفاته . ولكننا لن نهمل كل قيم النقد فنسميه (موليير) الشمال ، بل خير من هذا أن نلقى نظرة على نفسه القوية وقد أحاطت بها الصعاب ؛ ولكنه أفلح فأمد وطنه بحلقة من المسرحيات كانت فاتحة قوية للمسرح الإسكنديناوى ، وإن لم يستطع أكثر الناقدتين عطفاً عليه أن يعتبروها عظيمة .

وقد عانى هولبرج من عدة عيوب ، وكانت سخريته واسعة المدى ، ولكنه نادراً ما يدل على اتجاه واضح في سخريته ، وكان صاحب فكر مشتمت ، ومن المستحيل عليه أن يحتل مكانة واضحة في الأحوال الاجتماعية

المتطورة في عصره . وقد أراد دفع مواطنيه لتحسين أحوالهم الثقافية المتخلفة إلى حد ما ، مما يجعلنا نقرر أن هدفه في ذلك كان أشبه بهدف مولير ، ولكننا مضطرون إلى القول بأنه لم يتمكن على الإطلاق من إدراك كنه هذه الإصلاحات التي دعا إليها ، أو نوعها . وقد بدا عجزه في بناء ملامهه ، وتصوير شخصياته . وقد صور النماذج الدانماركية للطبقة الوسطى تصويراً نابضاً بالحياة ، وصور عدداً من المناظر القوية الأثر ، ولكن مناظره كانت رديئة الترتيب ، وأهل الفرص التي سنحت له ليكسب شخصياته أبعاداً غنية بطريقة تدعو للأسف في أحيان كثيرة .

وللى نواحي البراعة الحقيقية التي امتاز بها هولبرج ، ظهرت عيوبه في مسرحيتين اشتهر بهما خارج أسكنديناوة ، وهما مسرحية (جبا ، ساكن التل ، أو الفلاح المنحوس Jeppa Paa Bjerget, eller Den Foruandlede Bonde) وهي من مسرحياته الأولى ، وقد مثلت سنة ١٧٢٢ ، ومسرحية (إراسموس مونتانوس Erasmus Montanus) التي طبعت سنة ١٧٣١ . وتوجد صلات قوية بين مسرحيته الأولى وبين طريقة الاستقراء التي اتبعها شكسبير في مسرحية (ترويض المتمرده) ، إذ صور فيها فلاحاً فقيراً ، هو (جبا) الذي ضمه إليه نبيل يهوى الضحك ، وأوهمه أنه صاحب جاه ومال ، وأن ذكرياته عن الماضي ليست سوى أوهام ، وهنا تبدو المضمونات الاجتماعية ؛ وإذا قارنا بين تصوير هولبرج لهذا الموضوع وتصوير (كالدرون) له في موضوع لا يختلف عنه في مسرحية (الحياة حلم) ، ندرك مدى ما فيها من قصور عن بلوغ مرتبة سامية . فقد صار (جبا) مستبداً جلفاً غليظاً ، بينما ظن أنه نبيل ، كما حدث لنظيره في المسرحية الإسبانية ، وإنما غابت عنه تأملات (كالدرون) الفلسفية ، وما استنتجه لأفعاله من نتائج ، وفيها نسبح في آفاق الخيال ، بينما نسير سيرا متاقلاً مع (هولبرج) وليس معنى

هذا أننا لا نجد مجالا للتسلية ، فالمجال موجود وإنما شابه تناقل قليل في أرض كثر فيها الوحل . وقد عرضت مسرحية (إراسموس مونتanos) موضوعا طريفا ، فتناولت بالتصوير فلاحا أرسل إلى الجامعة ، ثم عاد إلى مسقط رأسه في قريته ، وقد زحمت رأسه المعرفة ، والحكم ، والأمثال اللاتينية ، واستطاع أن يمتشق حسام المنطق ، وصرح بأن الأرض كروية ، ويمكن مما حوته الكتب ، ولكن شاء سوء حظه أن يصطدم بالمعارضة ، إذ لم يألف القرويون حذلقته ، وانزعج ذوو الألقاب - مثل : الشماس ، والشريف - لئلا يحط من قدرهم ، وانبعث طرافة مسلية من العرض الساخر للعلم الأكاديمي الأحق الذي اكتنف البطل ، وقد هدف هولبرج إلى بيان أن الجهل لا فخر فيه ، وكذلك العلم الجذب فإنه لا يزيد على الجهل . وإراسموس مصيب فيما يعتقد ، ، ، ويتتظر منه أن تتسرب المعرفة عن طريقه فترفع مستوى ثقافة القرية الغليظة ، ولكنه يصير بدوره ذلك أحق عاجزا عن إدراك الأمور إدراكا سليما يجنبه الانضمام للجيش بالقوة ، ويقابله في ذلك أخوه ، الذى يرسل المؤلف على لسانه عبارات تحوى حكمة الحياة العائلية مشوبة بعطف المؤلف الواضح .

ومن الأوفق أن ننظر إلى (هولبرج) نظرتنا إلى وثيقة تاريخية ، ولا شك أن مسرحياته قد صورت الأحوال الاجتماعية في (الدانمارك) في القرن الثامن عشر تصويرا حيا ، وقد عبر عن وجهة نظره في مسرحية (الشعوذة ، أو النذير الكاذب . طبعت سنة ١٧٣١ Hexerei, eller Blind Allarm) تعبيرا ممتازا صور الأباطيل السائدة في بلاده المتخلفة ، وصورت مسرحيات عدة له بلمسات فاصلة مراتب تقدم طبقة بورجوازية حديثة الثراء فصور فيها مزاعم محدثى الثروة وادعاءهم ، ثم تحول في مسرحية (الحادى عشر من يونيو ١٧٢٣ Den ellefte junii) فصور تأثير الثروة على أجلاف الريفيين ،

وفى مسرحية (السيد جرت وستفالر ، أو الحلاق الموهوب ١٧٢٢ Mas-ter Gert Westphaler, eller Den Meget Talende Barbeer) والخزاف السياسى ١٧٢٢ Den Politiske Kandsto Ber) ، سخر من ادعاء رجل لم يتعلم ، وسافر قليلا ، أراد أن يفتن أصدقاءه بحديثه ، ثم صور تفاهة تاجر حرقه الشوق للظهور فى ميدان السياسة ، فصور الحياة أمامه تصويرا حيا ، وإن أنت صورته مضطربة لا تكون نسيجا لموضوع متناسق .

وقد أسهم (هولبرج) فى المفهوم المسرحى إسهاما حقيقيا من ناحيتين : فمن الواضح أن النماذج الدانماركية التى صورها قد تناولها على المسرح (مولير) وغيره من الكتاب قبله ، ولكنه كان أصيلا حين صور شخصية واحدة ، هى شخصية البطل فى مسرحية (ليس فى الوقت متسع ١٧٢٨ Den Sludlose) وهو رجل دائب الحركة ، ينتقل من عمل إلى آخر ، وحاول أن ينجز ثلاثة أشياء فى وقت واحد ، وليس لديه لحظة من فراغ ، وهو شخصية ذات شذوذ طريف ، وكأن المؤلف الدانماركى قد لجأ إلى الحياة مباشرة هنا على الأقل ؛ وقد بدت بعض هذه الأصالة فى صورة بطلة مسرحية (مشير الريح ١٧٢٣ Den Voegelsindede) ، وفى تناوله لمادة مستمدة من الكوميديا المترجمة مرة أخرى فى مسرحية (السيدات المقنعات ١٧٢٥ De Unsynlige) حيث كشف النقاب عن ترهات العصر محاكيا طريقة (هارلكان) الغبى فى حوادث لياندرو المصطنعة ، ولم يجد أمامه نموذجا يقلده فى مسرحية (هيكسرى) ، وإنما قلد عدة شخصيات فى مسرحيات سابقة ، وقدمها على المسرح لتنجح بما يصيبها من سخرية . وتشير طريقته إلى طريقة (بيرانديللو) تقريبا ، ومن الواضح أن هولبرج لا يستعملها - رغم هذا - براءة ، وإنما نشير إلى أن هذا الكاتب أراد أن يوقظ

الشمال البارد من سباته ليشهد مباهج المسرح ، ولم يكتف بتحويل المناظر والشخصيات التى ابتكرها كبار الكتاب من الفرنسيين والإنجليز فحسب .

وإذا نظرنا إلى شخصيته فلن نجد جديراً بالاهتمام العظيم ، وإنما شخصيته رمزية ، ولما نمت الطبقة الوسطى ، خطا المسرح خطوات واسعة فى بلاد لم تحس بتأثير عصر النهضة بعد ، وسرعان ما انطلق الإلهام فى تلك البلاد قويا جديداً . ومع أن (هولبرج) اقتصر على كتابة المسرحية الدانماركية ، لكنه ولد فى النرويج ، ثم مضت عدة أجيال وانجبت البلاد عملاقها (إيسن Ibsen) والواقع أن السنوات التالية مباشرة لم تخرج إلا القليل الهام فى ميدان المسرح ، ولكن الخط واضح بين أول كتاب المسرح الدانماركى ، ثم (جوهان هرمان وسل Johan Herman Wessl) و(جوهانز أيوالد Johannes Ewald) صاحب العاطفة المرفهة ، و(نورداهل برون Nordahl Brun) صاحب الميول الكلاسية ، حتى نبغ كبار كتاب القرن التاسع عشر . وعلينا ألا ننسى تأثير (هولبرج) خارج بلاده ، فقد مثلت بوحي منه إحدى الملاحى الأولى فى فنلندة البعيدة ، وهى مسرحية (الإسكافى الريفى ١٨٦٤ Nummisuutarit) التى ألفها (ألكسيس كيفى Aleksis Kivi) .

ولم تقتصر هذه النهضة على إسكنديناوة والشمال ، فقد بدأت الملاحى تظهر فى هولندة ، مثل (خدع العشاقين Wederzijdsah Huwlijksbe drog) التى ألفها (بيتر آرنز لانجنديك Pieter Arenz Langendijk) وفيها تقدم (لودفيك Lodewijk) ، السيد المفلس وإن كان صاحب مكانة ، ليخطب (شارلوت Charlotte) التى انحدرت من أبوين فقيرين ، ولكن خادمتها (كلار Klaar) تصفها على أنها ترتع فى بحبوحة العيش ،

وإدعى بدوره أنه كونت بولندى ثرى . وخلف إطار المؤامرة إدراك الكاتب
الواضح للعادات الاجتماعية ، وعلاقتها بالإملاق .

وفى المجر أخرج (جيورجى بيسينى Gyorgy Bessenyei) تصويره
الساخر الطريف العاطفى للعواطف المرفهة فى مسرحية (الفيلسوف
Philosophus ١٧٩٠) ولكن المسارح الأولى فى روسيا تأخر ظهورها قليلا
فى القرن ، ثم بدأت تشهد الأسس المسرحية الأولى التى استقبلت
(تشيكوف Chekhov) فيما بعد ، وسوف نعرض لإنتاجها المسرحى فيما
بعد ، وعبر الأطلسى البعيد ، ظهر بعث اتجاهات مسرحية مهدت لظهور
أمريكى قومى وطيد .

آخر أضواء الملهاة

« شريدان » و « جولدسميث » و « بومارشيه »

ما أن أقبل عام ١٧٥٠ حتى كانت المصالح البورجوازية قد استحدثت
نوعاً جديداً من الملهاة فى فرنسا وإنجلترا ، ولكن لمع نور ضاحك لآخر مرة
- على أى حال - قبل أن يطغى هذا الاتجاه الجديد على المسرح الكوميدي ،
وربما كان من الملائم أن نقف ونأمله قبل أن نتجه إلى دراسة مسرحية
العاطفة .

ومن الطبيعى أن يوجد نفر من رجال ذلك العصر أدركوا ما فى الاتجاه
العاطفى من حماقات كامنة ، حاول بعضهم إيقاف مجراها ، وظهرت وسائل
ثلاث لتحقيق هذه المحاولة ، هى الهجاء الساخر ، والمحاكاة الساخرة ،
وخلق نمط جديد تماماً من الملهاة ، ، وبعث أسلوب واحد من تلك
الأساليب القديمة التى طغت عليها موجة العاطفة .

وظهرت المحاولة الأولى في إنجلترا دون أن تحدث أثراً فعالاً ، حينما كتب (صمويل فوت Samuel Foote) المتشائم ، الذى صار (المسرح الصيفى Summer Theatre) في هيباركيت ، مسرحية (الخادمة الجميلة ، أو التقوى في باتنز 1773-Pat) The Handsome Maid , or Piety in pat-1773 (tens) وسخر فيها من الأخلاق في مؤلفات مثل (باميليا Pamela) لمؤلفها (ريتشاردسن Richardson) وانضم إليه آخرون ، فوجهوا سهام النقد إلى المسرحية الدامعة ، ومن العسير علينا أن نتابع التأثير الأكيد للتقاليد الساخرة السائرة في هذا الاتجاه ، ولا شك أن الناس ضحكوا ، بل أظهر بعضهم العطف على هذه المحاولة في صدق ، ولكن كان هذا كل ما في الأمر، وظلت موجة العاطفة سائرة في طريقها دون أن تقف .

وقد بينا كيف لمحت (أوبرا المتسول) إلى إمكان اكتشاف صورة جديدة للتعبير عن الموقف الكوميدي ، وانسجامه مع ميول الجمهور في القرن الثامن عشر ، ووقف حبل التطور حين صدر مرسوم (الترخيص سنة 1733) ، أما الحلقة المسجلة التالية (القصص الشعبي ballad - opera) فكان سلسلة من الفشل ، وفشلت كل الجهود لتطوير أسلوب الملهة من جديد .

وإنما ظهر أمر آخر نتيجة للمحاولات التى استهدفت بعث الصور القديمة ، فقد تمخضت عن ظهور ستة روائع في فرنسا وإنجلترا ، وإن اعترفنا بأن هذه الروائع لم تحدث تقليداً ثابتاً ، فإن علينا أن نرحب بها بلا شك ، وأن نقدر ما تحويه من فن ذاتى كامل .

وقد عارض (أوليفر جولدسميث Oliver Goldsmith) و (ريتشارد برنزلى شريدان Richard Brinsley Sheridan) كل اتجاه عاطفى تافه ،

ونظرا بعين الحنين إلى ملهاة الماضى المندثرة ، ولا ندعى أنها نظرا نحو هدف واحد بمنظار واحد ، ولكن جولدسميث عبر عن لون نفسى من ألوان شكسبير النفسية ، هو الفكاهة ، ولم يعبر عن براعة المساجلة ، فاختص بامتشاق سلاح الفكاهة فحسب ، وحين بحث عن نموذج ليستعمله فى محاولاته المسرحية ، استقر على الملاهى الرومانسية التى ظهرت فى الأعوام الأخيرة من القرن السادس عشر ، ولكنه أراد أن يبعثها روحاً فحسب ، وقد صور موقفه واضحاً فى « مقال عن المسرح ، أو مقارنة بين الملهاة الضاحكة والملهاة العاطفية المرفهة ١٧٧٢-Essay on the Theatre, or a Comparison between the Laughing and the Sentimental Comedy.

وقد نقم فيها على نمو الملهاة العاطفية المرفهة ، واعتبرها « نوعاً من أنواع التعبير الغليظ - أشبه بثقل البغل - حوت عيوب أسلافه المتناقضة ، وانفردت بإجداها ، » ودافع عن عودة « الفكاهة » ، ودافع معها عن عودة التجاوب مع الحياة بدرجة أكثر جلاء ، مع التخلص من ذلك التزمّت الذى أقبل مع ملهاة النبل المصطنع ، وظهرت فى الملهاة العاطفية المرفهة مبالغاً فيها .

وقد رسمت الخطوط الأولى لاتجاهه فى « الملهاة الضاحكة » فى مسرحية (الرجل الطيب ١٧٦٨ The Good Natured Man) بقلم كاتب ناشئ ، ولكن إصراره كان قاطعاً لاشك فيه ، وقد حاول بعض الأدباء فى جمهوره وصمها بالانحطاط مع بعض الحذر ، ثم أردف هذه المسرحية بأخرى رائعة هى (تمسكنت فتمكنت ، أو أخطاء ليلة ١٧٧٣ She Stoops to Conquer) ، ويمكن القول بأن هذه المسرحية ما هى إلا مهزلة رقيقة ، ولكن ما حوت من تصوير للشخصيات ، ورقة فى الحوار يجعلها جديرة بأن تكون من أشهر كوميديات القرن الثامن عشر ،

فمارلو « واحد من أكثر الشباب في العالم خجلاً وانزواءً » وصار صورة بارعة للدور الذى سيؤديه « أما (هاردكاستل Hardcastle) فسيد ريفى جاف ، ولكنه رقيق القلب ، فيه حيوية وطراقة ، أما (مس هاردكاستل) فهى بطلة لن ينجبل منها حتى (ماريفر) فى دقته ورقته ، وكذلك (تونى لمبكن Tony Lumpkin) فهو توأم للمهرجين فى مسرحيات شكسبير ، وقد وجد المؤلف أنه من العسير عليه أن يحتفظ ببقاء الخطأ الرئيسى فى المسرحية مصداقاً ، ذلك الخطأ الذى ينشأ عن دخول مارلو منزل هاردكاستل معتقداً أنه فندق) ، ولكن الشخصيات تحتفظ باهتمامنا حياً فى الموضوع . ولم يهتم (جولدسمث) - ولا (شكسبير) من قبل - بمطابقة الحركة للواقع ، وإنما اهتم أكثر من ذلك بتصوير المناظر الفكاهية ، وإحياء الجرو النفسى .

وجد (جولدسمث) عالمه الروحى فى ملاهى عهد إليزابيث الرومانسية ، أما (شريدان) فقد عاش بروحه مع أصحاب التندر الذين أحاطوا بشارل الثانى ، وكان هدفه إحياء الملهاة السلوكية . وكان شريدان فى نفس الوقت انتهازياً ، ومديراً للمسرح ، وكان معارضاً للمسرح العاطفى المرفه أساساً ، ومع هذا فقد لون المناظر التى صورها لأجل الضحك أصلاً بألوان خفيفة عاطفية ، ولكن سرعان ما تخلى عن هذه المحاولة ، ليقلد إثريدج Etherege وكونجريف Congreve .

وباكورة مؤلفاته المسرحية هى : (المتنافسون ١٧٧٥ The Rivals) ، وقد أفصح فيها عما انتوى . وبطل المسرحية هو (كابتن أبسليوت Captain Absolute) ، وهو نبيل شاب متندر ، وبطلتها هى (ليديا لانجوش Lydia Languish) الجميلة ، وقد جعلتها الكتب التى استعارتها من مكتبة الإعارة متكلفة عاطفية سخيفة فى رقتها ، وقد زاد تعقيد الموضوع ما ادعته (مسز مالابروب Mrs Malaprop) تلك الشخصية التى

لا تبارى ، وتلك العواطف النارية التى تعتمل فى نفس (سيرلوشويس
أوتريجير Sir Lucius Otrigger) وما وقع فيه (بوب أيكرز Bob Acres) -
السليم النية - من أخطاء ، وقد أدت كل التطورات باستسلام ليديا للواقع ،
ولاشك أننا هنا بمنأى عن تلك الإباحية المشائمة التى ظهرت عند كتاب
المسرح فى عهد عودة الملكية ، وإن قارنا بين نفر منهم وبين (شريدان)
فأقرب إلى (فانبره وفاركوهار) ، حيث تحول مجال الملهاة السلوكية فى كتابته إلى
صور صيغت بسهولة صياغة عاطفية مرفهة ، أو نبيلة متكلفة ، ودين
مؤلف مسرحية (المتنافسون) دين واضح لمؤلف مسرحية (رجل عصرى) ،
ذلك الكاتب الذى خلا من الحياء .

وأردف هذه المحاولة الأولى بمسرحية (مدرسة الفضائح The School For Scandal ١٧٧٧)
فهى تحفة فى بنائها المسرحى . ومع أن موضوعها
الأساسى يصور الطريقة التى أعد شريدان نفسه بها للإستسلام للذوق
العاطفى المرفه الذى عاصره ، إلا أن روح التندر قد انسجمت فيها انسجاماً
يثير الإعجاب ، وقد صور شريدان فيها ما صوره كثير من معاصريه من
الكتاب ، وهو شخصية بطل مذنب ارتكب ذنباً كثيرة ، بل لطخته
الآثام ؛ ولكنه يبدو فى النهاية وفيّاً فى عاطفته جديراً بالثناء أما بطلها فهو
نبيل شاب يدعى (شارلز سيرفيس Charles Surface) الذى يناقض
أخاه المنافق (جوزيف Joseph) ؛ وقد أحب شارلز (ماريا Maria)
القاصرة الثرية التى يقوم (سير بيتر تيزل Sir Peter Teazel) وصيا عليها .
وتقدم جوزيف إلى ماريا ليخطبها ، ولكنه طارد (ليدى تيزل) زوجة سير
بيتر ، وتطورت المسرحية ، ودخل فيها عنصر خارجى هو (سير أوليفر
سيرفيس Sir Oliver Surface) . فهو عم الأخوين ، وبواسطته وضحت

نواحي النبل في (شارلز) ، والنفاق في (جوزيف) ، وتلمس ليدى تيزل مدى ما أوشكت أن تتردى فيه من أخطار .

ومسرحية (مدرسة الفضائح) ليست بحاجة إلى مزيد من التحليل ، ومع هذا فهي جديرة به ، إذ من النادر أن صور كاتب من كتاب الملهاة مثل موضوعها المركب ، أو أبدى ما أبداه من مهارة رائعة .

وقد قوبلت مسرحيتا (المتنافسون) والمسرحية التي تلتها بترحاب من المسرح المعاصر ، ولكن شريدان كان شخصية سهلة الطباع ، ولابد أنه أدرك أن المسرحيتين نالتا التقدير ، لا لما بينهما وبين العصر من صلة ، وإنما حدث ذلك رغم اتجاهات العصر ، ونتج عن ذلك أنه لم يكتب بعد ذلك على هذه الطريقة ؛ وأتت مسرحية (الناقد ، أو تجربة مأساة The Critic, or a Tragedy Rehearsed) قطعة رائعة ساخرة في تصويرها للثرهات الكثيرة التي سادت المسرح المعاصر لها ، وليس بينها وبين المسرحيتين السابقتين من صلة سوى إحداث الضحك ، أما مسرحية (يوم القديس باتريك . أو الملازم المتحايل Saint Patricks Day, or The Scheming Lieu-١٧٧٥) فقد أتت قطعة هزيلة ، وأتت مسرحية (الدوينا The ١٧٧٥ Duenna) محتوية على بعض المناظر الحية ، ولكنها لا تمتاز ببراعة فائقة ، وأما مسرحية (رحلة إلى سكاربره ١٧٧٧ A Trip to Scarborough) فليست سوى نسخة ملونة بألوان النبل المصطنع لمسرحية (النكسة The Re-lapse) التي ألفها (فانبره) .

ولم يكن العصر في الواقع محتاجا إلى ملهاة التندر ، ولا إلى ملهاة الطباع - وقد أدرك شريدان ذلك - وإنما أراد نفر من المؤلفين في ذلك العصر إغراء الجمهور بالإقبال على نوع قوى من العاطفة المرفهة تصحبها مناظر صبت في

قوالب أخرى فكتب (آرثر مرفى Arthur Murphy) مسرحيته (السبيل إلى الإبقاء عليه ١٧٦٠ The Way to Keep Him) وكتب (جورج كولمان الأكبر George Colman the Wife) مسرحية طريفة هي (زوجة غيور Jealous Wife ١٧٦١) وقد اتصل الكاتب الثانى (بدافيد جارك David Garrick) الكاتب والممثل المسرحى ، حين كتب مسرحيته (زواج سرى Clandestine Marriaga ١٧٦٦) وهى من أجود هذه الملاحى المختلطة .

ونذكر فى معرض هذه المؤلفات ملهاة أمريكية عن السلوك العاطفى المرفه لم تخل من طرافة ، هى مسرحية (الموازنة ١٧٨٧ The Contrast) التى ألفها (رويال تيلر Royall Tyler) وهى أول مسرحية جديرة بالاهتمام الحقيقى وراء المحيط الأطلسى . وظل نفر آخر من كتاب هذه الفترة يكتب مسرحيات هزلية قصيرة إبقاء على الضحك فى المسرح ، وكان أكثر هؤلاء نجاحا (صمويل فوت Samuel Foote) ، ولكن هذه المحاولات كلها كانت بلا فائدة ، فقد نصب الناس فى نهاية القرن (جورج كولمان الأصغر George Colman the younger) خلفاً لشريدان ، ومن المؤسف أن هذا المؤلف المكثار هدف إلى تطوير اتجاهات خدمت (الميلودراما) أكثر مما دعمت القدرة على التندر فيما بعد .

وما أشبه قصة بومارشيه (بيير أوغسطين كارون Beaumarchais Pierre Augustin Caron) فى فرنسا بهذه القصة تقريباً ، فقد كان شخصية منفردة ، ولم يكن له خلفاء فى فنه ، شأنه فى ذلك شأن جولدمث وشريدان ، وشابه شريدان فى مسرحية (يوجينى Eugenie ١٧٦٧) التى كانت الصلة بينها وبين المسرحية العاطفية المرفهة قلقه ، وفى إحساسه الطليق بالمرح ، وموهبته المسرحية الصادقة .

وسيلذكر اسمه ما ذكرت الملهاة ، بفضل مسرحيته (حلاق أشبيلية Le mariage ١٧٧٥ Le Barbier de Seville) و (زواج فيجارو ١٧٨٤ de Figaro) ، وموضوع المسرحية الأولى بسيط ، فقد أراد (بارتولو) الكهل أن يتزوج قاصرا تحت وصايته ، تدعى (روزين Rosine) ، التى تهوى بدورها نبىلا يدعى (لندورو Lindoro) ، وهو فى الواقع (كونت المافيفا Count Almaviva) . ويظهر (حلاق أشبيلية) الذى يمد يد المساعدة للفتى والفتاة ، وتطور الموضوع نتيجة لما رسم من خطط ، هذا من ناحية ، ونتيجة للخطط التى تسلل لها (المافيفا) إلى منزل (بارتولو) . فالجوهر فى هذه المسرحية هو جوهر ملهاة الدسائس ، ويشبه تطور حوادثها مئات القطع المماثلة ، بل ربما لم تتفوق لولا أمران : أولهما : إن بومارشيه كان صاحب قلم رقيق ، واستعصى حواراه على الترجمة ، كحوار مولير ، وقد بعث الحياة فى مناظر الموضوع ، ولولا ذلك لبدت متكلفة مملة . والآخر الثانى يتصل بشخصية فيجارو ، فلم يكن الحلاق وصيفا عادياً ، وإنما كان أحد أفراد العامة ، أرسل بومارشيه على لسانه آراء سليمة الإدراك تعلق على سلوك النبلاء ، مما جعل لمسرحية (حلاق أشبيلية) معنى ثورياً تقريباً فى صور متغيرة سرعان ما قلبت المجتمع الفرنسى رأساً على عقب .

وقد بدت هاتان الميزتان فى (زواج فيجارو) ، ومن الواضح أنها كتبت بعد نجاح المسرحية الأولى للاستفادة من نجاحها ، ومن الواضح - أيضاً - أنها زحرت بالمزيد من المراءة الاجتماعية . وقد صور فيها (الكونت) وصاحبته (روزين) بعد أعوام من زواجهما ، وقد سلك كل منهما طريقا يخالف طريق صاحبه ، وتأهب فيجارو ، خادم الكونت ، للزواج من الخادمة (سوزان Suzanne) ، وطلبت (المافيفا) أن تصبح (سوزان Suzanne) خليله له أولاً مقابل ما قدم له من خدمات من قبل ،

وحينما يرده خائباً ، يسعى سعياً ماكرأً ليدفع فيجارو للزواج من (مرسلين Marceline) التى تقدمت بها السن ، وتعذب فيجارو المسكين أكثر من هذا ، حين أفلحت (الكونتيسة) فى إغراء سوزان على تلبية وعد الوصال بالكونت ، دون علم فيجارو ، وقد اعتزمت الكونتيسة أن تقابله بدلا منها ، لتهىء فرصة للصلح ، ولا يرفرف علم السلام مرة أخرى إلا حين يكشف القناع عن وجه الكونت ، ويكتشف أن مارسلين فى الحقيقة أم فيجارو .

ونصيب الضحك فى هذه المسرحية نصيب كبير ، وكذلك نصيب الأصداء القائمة ، ويتسع المجال لفيجارو ، فيرسل ملاحظاته اللاذعة عن زهو النبلاء وتفاهتهم واستبدادهم ، فيصير أمام العامة رمزاً صادقاً قوياً لبطولتهم ، ولاشك أنه لم يقنع من الجمهور بالضحك ، وإنما طلب منهم التجاوب مع مشاعره ؛ وقد يعتبر (بومارشيه) سليلاً لموليير بجدارة حققة ، ولكن هاتين المسرحيتين تدلان بجلاء على أنهما كتبتا بروح لم تعهدا الملهاة السلوكية من قبل ، ورددت آخر عبارات تفوه بها حلاق أشبيلية :

كم أتوق إلى الضحك من كل شيء حتى لا أضطر للبكاء Je me presse de rire de tout de peur d'etre obliger d'en pleurer (presse de rire de tout de peur d'etre obliger d'en pleurer)
والحقيقة أن بومارشيه انغمس فى الاتجاه العاطفى المرفه رغم كل ضحكه ؛ وأنت مسرحيته الأولى (يوجينى) وشخصياتها الإنجليزية المميزات رزينة التأليف ، بينما أتت مسرحية (الصديقان ١٧٧٠ Les deux amis) بورجوازية الروح ، وهكذا صور بومارشيه اتجاهين مختلفين مصطرعين فى نفسه ، فكان وسيلة انتقال فذة بين القديم والحديث .

الفصل الثالث

موجة العاطفة الرخيصة

نشر بومارشيه « مقالات عن الفن المسرحي الجاد » مرفقا بمسرحيته «يوجينى» ، وقد أقر فيها بجلاء أسس الاتجاه العاطفى المرفه ، وقد أبدى ملاحظة ذكرت أن بعض الناس خالف اتجاه الجمهور العام إلى المسرحية الجادة ، وأجاب أولا : « بأن الجمهور يجب أن يهيمن على ما يقدمه له المسرح ، وثانيا أنه لا يوافق على الاستشهاد بالنماذج القديمة ، وثالثا أن إمتاع الجمهور أمر مسموح به ، وكذلك استدر دموعه فى المواقف التى يحدث فيها مثل هذا الأمر لكل أفراد الجمهور فى الحياة اليومية المألوفة » . وأعتبر المأسى القديمة همجية ، أما شخصيات البطولة فى المسرحية فلا تستميل القلوب إلا نادرا ، فالأمير أجنبى ، وتطرب نفوسنا بتأمل ما بين المرء والمرء من علاقة ، ثم تساءل :

« ماذا يستهوئنى ، وأنا فرد من الشعب ، يعيش فى دولة ملكية فى القرن الثامن عشر ، بالإطلاع على ثورات أثينا أو روما ؟ ماذا يعيننى من موت طاغية فى شبه جزيرة بلوبونيز ؟ أو تقديم أميرة صبية فى (أوليس) قربانا ؟ ليس فى ذلك ما يهم بالنسبة إلّى » ولا يصور أخلاقا تنطبق على حاجاتى ، فما هى الأخلاق ؟ إنها نتيجة ثمرة ، وتطبيق فردى لاستنتاجات عقلية

معينة استرعاهما موقف واقعى ما هو الاهتمام ؟ إنه إحساس لا إرادى وكيف الحادثة تبعا لأهدافنا ، ويضعنا مكان الفرد الذى يعانى ، ويتركنا فى مثل هذا الموقف بعض الوقت » .

أسس المسرحية العاطفية المرفهة

وقد وضعت عبارات (بومارشيه) أساسين رئيسيين تقوم عليهما المسرحية الجادة وضعا حادا : أولهما هو الوفاء للحقيقة ، وثانيهما الدعوة للأخلاق والتهذيب . ولكن العبارتين نسبتيان ، والنتيجة أن كثيراً مما بدا حقيقة للقرن الثامن عشر يبدو لنا اليوم شديد التكلف ، أما معظم ما اعتبره العصر فلسفياً عميقاً ، فيبدو لنا اليوم ضحلاً تافهاً : وعلى الرغم من تحديد أهداف كتاب المسرح ، لم تعط المسرحية الجادة الفلسفية فى القرن الثامن عشر إلا ثماراً قليلة ، أو لم تعط ثماراً على الإطلاق ، ومعظم ذلك كان سخيفاً مثيراً للضحك ؛ أما عبارة (عاطفى مرفه) ، التى نطلقها اليوم على هذا النوع من المسرحية فتشير إلى ما نشعر به نحو ما يزحم مناظرها من ترهات وآراء ناقصة .

وقد بدأت موجة العاطفة المرفهة فى انجلترا ، وسرعان ما اعتنقها الكتاب المسرحيون فى أوروبا ، فاكسبت صورة ثابتة . وشن (ستيل Steele) هجوماً على المبالغة فى أوائل القرن ، واهتم بالانسجام العائلى ، مما أشار إلى تناول العيوب الاجتماعية بالجد ، وعرضت عدة ملامه من قبل مناظر تحرك العاطفة ، قبل أن يشعر الناس بوجود الصور المسرحية الجديدة بزمان طويل ، وهكذا كثر ظهور الأدوار الفنية ، والمشاعر العاطفية . وفى سنة ١٧٤٠ رحب الجمهور برواية (بامبلا) العاطفية المرفهة التى كتبها (صمويل ريتشاردسن) ، ثم أردفها الكاتب بعد سنوات قليلة برواية (كلاريسا)

١٧٤٧ - ١٧٤٨) ومنذ ذلك الحين أخذ المسرح مادته من معين القصص الروائي بسخاء .

ويجب أن نقرر آسفين أنه لم توجد مسرحية واحدة جديدة بالنقد الجدى فى القرن الثامن عشر نهجت هذا المنهج ، فقد تناول هذا الموضوع مؤلف عقب الآخر ، وفشلوا جميعاً فشلاً ذريعاً ، وقد ذاعت شهرة كتاب مثل (هيوكلى Hugk Kelly) و (ريتشارد كمبرلاند Richard Cumberland) بمؤلفات مثل (الرقعة الكاذبة False Delicacy ١٧٦٨) و (الهندي الغربى The West Indian ١٧٧١) ثم ظهر (توماس هولكروفت-Thomas Holcroft) فى مسرحية (الطريق إلى الدمار The Road to Ruin ١٧٩٣) ، ثم ظهرت (مسز إليزابيث أنشبولد Mrs Elizabeth Inchbald) فكتبت مثلاً (هكذا الأمور ١٧٨٧ Such things are) . وحوّرت مسرحية عن (كوتزيبو Cotzebue) وسمتها (موانيق العاشقين Lover's Vows ١٧٩٨) ، وقد صور كل من هؤلاء المؤلفين خصائصه الشخصية حين صور المناظر والشخصيات ، ولكن أسلوبها كان واحداً ، وهدف كل كاتب من كتابها نحو الواقعية ، وقد فشل مع هذا فى تحقيق غايته فشلاً ذريعاً ، ولكن كلا منهم اهتم بما يعظ به ، ورسم اتجاه الحوادث ليسجل آراءه الأخلاقية ، ومزج كل منهم المناظر المضحكة بالمناظر الجادة ، ولو بدا أنه سر أكثر من هذا لو أبكت ملهاته الجمهور ، ولم ينفجر ضاحكاً طرباً لها ، ولنضرب مثلاً واحداً - ومثل واحد كاف - من منظر من مسرحية (مسز إتشبولد) (لكل أمرى هفوة ١٧٩٣ Everyone has his fault) فقد عادت (الليدى إليانور Eleanor) إلى دار أبيها (لورد نورلاند Norland) تطلب منه الصفع من قبل زوجها ، وعاش ابنها الصغير فى هذا المنزل ، وكان جده قد تبناه منذ طفولته :

[تسير الأم وراء الخادم ، وينتقل إدوارد بخفة وراءها ، حتى إذا دنت من الباب ، جذب رداءها برفق ، فالتفتت إليه وتطلعت :

إدوارد : هل أعلن قدومك أيتها السيدة ؟

ليدى إليانور : أرجوك أن تخبرنى من أنت أيها السيد الصغير ، هل أنت من تبناه لورد نورلاند ؟

إدوارد : أظن ذلك يا سيدتى ، ولو أنه لم يخبرنى بعد بالأمر .

ليدى إليانور : إننى أشكرك على ما تكرمت به ، ولكن قضيتى خطيرة الأثر ، ويفوق خطرها ما يمكنك احتماله .

إدوارد : إننى أعلم ما هى قضيتك يا سيدتى ؛ إذ أننى كنت مع سيدى اللورد حينما نقل إليه هاموند (Hammond) رسالتك ، وقد اشتد حزنى لأجلك ، وخرجت عمدا لرؤيتك ، ولعل أودى لك خدمة دون أن أخبر مولاي اللورد ، هذا إذا توفرت لى الجرأة .

ليدى إليانور : أى خدمة تستطيع القيام بها .

إدوارد : ولكن أفتقد الجرأة ، كلا ، لا تسألينى .

ليدى إليانور : لن أفعل ، ولكنك أثرت فضولى ، ومن القسوة أن تسبب لى ألما آخر ، سيما وأن فكرى مضطرب .

إدوارد : إننى واثق بأننى لن أزيد حزنك مهما كان الأمر ، ولكنى أسألك ألا تبوحى بما سأقول ، فقد سمعت محامى سيدى اللورد يقول منذ برهة قصيرة - وكما قال - : إنه لن يتمكن من تذكر

الشخص الذى ارتكب الذنب الذى دفعنى للمجىء مرة أخرى ، انصرف الرجل الذى أدلى بهذه المعلومات ، لذا لا يوجد دليل ما على أنه ارتكب هذا الأمر ، وإنما يوجد دفتر للجيب خاص بمولاي اللورد ، وقد نسى أن يعطيه مع المذكرات والنقود لخدمته لإعادتها ، وقد عثر عليه معه فى منزلك وسوف يؤكد لورد نورلاند أنه ملك له . ولعلى لم أخطئ فيما فعلت ؛ فهذا هو الدفتر بعينه (ويتناول دفترًا من جيبه) لقد سحبت من فوق منضدة مولاي اللورد ، وربما ارتكبت بذلك خطأ ، ولكنى متأكد من أنك تريد أن أخذه .

ليدى إليانور : إن ذلك ينقذ حياتى ، وحياة زوجى ، وحياة أبنائى .

إدوارد : (وهو يرتعش) : ولكن ماذا يحل بى ؟

ليدى إليانور : إن القدر لا يعاقب على عمل إلا إذا كان عن قصد ، ، وسوف يردك ؛ لأنك أنقذتني ، أنقذت من ضلت فى لحظة طائشة !

إدوارد : إننى لم أرتكب عملاً أغضب سيدى اللورد طول حياتى ، وإنى لفى أشد الخوف منه ، وما كان يجب أن أشعر بهذا ، ولكنى لن أردك خائبة ، فهالك الدفتر (يعطيها الدفتر) ولكن ترحمى على لو علم مولاي اللورد بالأمر .

ليدى إليانور : لو نبذك بسبب ما فعلت ، فسوف ينغص ذلك على كل لحظة من حياتى .

إدوارد : لا تزعجى نفسك بهذا الأمر ، ويخيل لى أنه يحبنى كثيراً ، ولن يقصينى عنه تماماً .

ليدى إيلانور : أيجبك حقاً ؟

إدوارد : أظن ذلك ، وكثيراً ما يقربنى من صدره بشوق تعجزين عن
تصوره ونحن وحدنا ، ولما كانت مربيتى المسكينة تحتضر ،
نادتني إلى فراشها ، وقالت لى - وأرجوك كتمان هذا السر - :
إننى حفيده .

ليدى إيلانور : أنت حفيده ، وأنا أدرك هذا ، وأحس أنك هكذا ، إذ
أحس بأننى أمك [تعانقه] .

هكذا توخت المسرحية العاطفية المرفهة تصوير الحقيقة .

وكانت فى أغلب أحوالها مسرحية جادة ، أو ملهاة تستدر الدموع ، ثم
بدأت محاولات قليلة أوفر جرأة فى ذلك العصر ؛ لتحل محل المأساة القديمة
ذات التقاليد الملكية ، وهى المأساة ذات الأبعاد البورجوازية ، ويبرز فى هذا
الميدان (جورج ليللو George Lillo) فى مسرحية متوسطة الجودة - ولكنها
كانت مسرحية إنقلابية بعيدة الأثر - عنوانها (تاجر لندن ، أو تاريخ جورج
بارنويل ١٧٣١ . The London Merchant, or the history of)
George Barnwell وقد أجريت فى عصر شكسبير من قبل مناظر مفاجئة
تصور الطبقة الوسطى ، جر النسيان ذيلولة عليها منذ مدة طويلة ، لذا
كانت مسرحية (ليللو) مفاجأة وصدمة للمعاصرين له ، وقد طربوا لما
وجدوا البطل فى صورة صبي عادى بلندن ، واكتشفوا عاطفة مفاجئة فى
قصة كئيبة تقوم على علاقته الآثمة بعاهرة ، وكيف تردى فى الهاوية
بالتدريج ، وفى آخر الأمر قتل عمه الذى كان له دائماً نعم الراعى
والصديق . ويمثل اتجاه هذه المسرحية ذلك المنظر الذى لقي فيه عمه
الموت ، والوقت ليل ، والطريق موحش .

العم : لو كنت من الذين يؤمنون بالخرافات ، ، لفزعنت من خطر خفى لا يرى ، أو من موت قريب يجثم على أنفاسى حزن ثقیل ، وتملاً خيالى الأشباح الشاحبة والقبور والظلمة والجثث التى بدلها الموت ، ساعة يجتذب الوجه الشاحب الطويل كل عين دامعة ، ويملاً النفوس المتأملة بالحزن والخوف والرحمة والكآبة معاً ، وسوف أستمّر فى هذا التفكير ، فالعقل يعد نفسه للموت إذا ألف عقله التفكير فيه ، وحينما تدنو الصورة من المرأة ، وينظر الأحياء فيرون فى الموتى مستقبلاً لنفوسهم ، أليست نهاية كل عاطفة ورغبة ملحة ، أو إصابة بمرض تنتهى عند هذه الصورة ؟ إن العقل يقف عن الحركة ، وتزحف الدماء فى العروق بطيئة متجمدة مثلجة ، ثم تقف مكانها وتسكن ، وتمسك عن الحركة ، كذلك الموضوع الخطير الذى يشغل بالنا ، وكأننا الآن ما لا بد أن نكون بعد ذلك ، حتى يوقظ الفضول الروح ، ويدفعها إلى البحث . [يدخل جورج بارنويل من بعيد] أيها الموت ، أيتها القوة الخفية الغريبة ، التى تلوح كل يوم ، ولا يدرك إلا الموتى - الذين لا يتكلمون - ما أنت ، إن عقل الإنسان يدور حول الفلك الأرضى العريض فى خاطرة ، وينزل إلى مركزها ويرتفع فوق أفلاكها ويعتقد أنه يرى عوالم غريبة ؛ أو يتوهم ذلك ، ولكنه يعجز عن حجبك وعيوبك ! ويضل طريقه ، ويضرب فى ظلمة خيفة ، ثم يعود مغلوباً على أمره وقد زاد شكه عن ذى قبل ، وليس له إيمان بشيء ، وإنما ضاع مجهوده هباء .

[فى هذا الأثناء يخرج بارنويل مسدسه أحياناً ! ويرده مرة أخرى ، ثم يقذف به أخيراً ، ويسل سيفه]

بارنويل : ما هذا ؟ محال :

العم : رجل قريب منى مسلح مقتنع ؟

بارنويل : كلا . لا مهرب لك [يسلم خنجرا من صدره ويطعن]

العم : آه ! لقد قتلت ، أيها الإله الرحيم ، استمع لدعاء خادمك المحتضر ، واشمل ابن أخى الأعز ، واصفح عن قاتلى ، وارفع روحى المدبرة إلى نعمتك الأبدية .

[ينزع بارنويل لثامه ، ويجرى نحوه ، ويركع بجانبه ، ويرفعه ويحنو عليه]

القاموس الفكرى للعلوم والفنون والصناعات-Encyclopedie ou Dictionnaire raisonné des Sciences,des Arts et des metiers وهو كتاب واسع وقع فى مجلدات عديدة ، فى العقد الثالث من القرن ، وقد قدر لهذا المؤلف أن يؤثر تأثيراً هائلاً فى نمو الفكر الفلسفى الذى أدى فى النهاية إلى الثورة ؛ وتأثرت مسرحية (الإبن الطبيعى Le fils naturel) ، ومسرحية (رب الأسرة ١٧٥٨ Le Père de Famille) التى صاحبتهما بالروح التى كتبت بها دائرة المعارف ، وكان رائدها فى الكتابة هدف تعليمى ، وهو التهذيب عن طريق تحريك عواطف الجمهور ، وقد تلونت الدراما الفرنسية كلها بطابع (ديدرو) بل تأثر بها المسرح الإيطالى (ثياتر إتاليان) ، ثم ظهر فى الوجود نوع جديد من الأوبرا المضحكة العاطفية المرفهة ، وظهرت مسرحية تلو أخرى مركزة على توضيح الحقائق الأخلاقية ، وتلون الوعظ فيها من خطب دينية تناولت تصوير الفضائل الطبيعية ، وآثام الحضارة ، واستدرت دموع الرحمة على المضطهد والمظلوم ، ورفعت قدر تاجر الطبقة الوسطى ، الذى صار جديراً بأعظم الإعجاب . ثم ظهر كاتب آخر فى هذا المضمار ، ولسوء الحظ أنهم جميعاً سجلوا قطعاً لا تمتاز امتيازاً ذاتياً كبيراً ، ولكنها راجت كثيراً بين المعاصرين . ومن خير هؤلاء الكتاب (ميشيل جان

سدین Michel jean Sedaine) الذى ألف مسرحية (متفلسف ولا يدري
1۷۶۵ Le philosophe Sans le savoir) وهى مسرحية انتمت اتجاهاتها
الأخلاقية لمثاليات التجار ، وهدفت إلى مهاجمة المبارزات ، وألف مسرحية
موسيقية هى (الهارب ۱۷۶۹ Le deserteur) ومن المسرحيات الهامة فى
زمانها مسرحية (لويس سباستيان مرسى Louis Sebastian Mercier)
وعنوانها (جنفال ، أو برنفلت الفرنسى . طبعت عام ۱۷۶۹ , Jenneval,
ou Le Barneveldt franscais) ومسرحية (القاضى ۱۷۴۴ Le juge) .

وقد وضع (مرسيه) رسالة عنوانها (مقال عن الفن المسرحى ۱۷۷۳ Es-
sai sur L'art dramatique) وتذكرنا هذه الحقيقة بما بين العرض الناقد
والمحاولة الابتداعية فى فرنسا فى هذه السنوات من صلة وثيقة ، وقد ذكرنا
مقال بومارشيه من قبل ، ونضيف إلى ما كتبه وما كتبه مرسيه رسالة هامة
كتبها (ديدرو) عام ۱۷۵۸ عن (الشعر المسرحى ، إلى السيد جريم De la
poesie dramatique, a Monsieur Grimm) ، ويعيدنا ذكر جريم
سريعاً لتتابع الحديث فى نقد الصورة الجديدة فى البلاد الجرمانية أيضاً ،
فسرعان ما انتقلت الشعلة إلى تلك البلاد من انجلترا عبر فرنسا .

وقد هدفت مقالة (ديدرو) إلى محاولة صياغة تبرير فلسفى « للملهاة
الجادة التى تتخذ تحليل الفضيلة وواجبات الإنسان هدفا لها » . وقد
اكتشف البذور الأولى - على الأقل - للإتجاه المسرحى الرصين فى ملاهى
(تيرنس) بحماس شديد ، وقد أخذ عليها أنها لا تكاد تحت على الضحك ،
وإنما صورت « مناظر مؤثرة تعتمد على الحوادث ، لها طابع طبيعى يتلاءم
مع اتجاهات العصر » . ولعل أعظم وثائق النقد فى ذلك العصر مجموعة
المناقشات التى عرضها (كارل ولهم راملر Carl Wilhelm Ramler) فى
الطبعة الرابعة عام ۱۷۷۴ ، فترجم مؤلفاً ألفه (القس شارل باتيه Charles

(Batteux) الذى نشر أصله سنة ١٧٥٠ ، وأصر راملر على أن المسرحية البرجوازية تتفق مع أذواق الطبقة الوسطى من الجمهور ، وأنها استطاعت بسهولة أن توجه عطف هذه الجماهير نحو الشخصيات ، فهى قد تناولت الحوادث العادية ، ولم تتناول مؤامرات البلاط البعيدة ، ومن اليسير على المؤلفين أن يصوروا الشخصيات المألوفة ، وعلى المؤلفين أن يجدوا هذه الشخصيات صالحة للمحاورة ، ولكن اهتمامها ينصب على القيم النفعية ولا ينصب على القيم الجمالية ، وقد خلط الكتاب فى ذلك العصر دائماً بين ما يسمى (التنظيم المسرحى Pattern) والتنظيم الواقعى نفسه .

ولكن سرعان ما تلقت الحركة الواقعية المبتدئة لطمة قاسية ، ولم تكن اللطمة لمحاولة إعادة المهلة الضاحكة إلى مكانتها ، وإنما لقوة كمنت فيها الاتجاهات العاطفية المرفهة ، فوجهت المناظر الدافعة اتجاهها جديداً . وقد فشل (شريدان) و(جولدسمث) فى تحويل اتجاه المسرح فى انجلترا ، وكذلك اختلط مسرح (جولدونى) فى إيطاليا بالجد الأخلاقى ، أما أتباعه (مثل فرانسيسكو البرجاتى كاباشيلى Francesco Albergati Capacilli) صاحب العرض الكوميدي (التراث الضار ١٧٨٥ - Il Ciarlatore Maldi) و (سيميون أنطونيو سوجرافى Simeone Antonio Sografi) و (cente) الذى صور عالم ما وراء المسرح تصويراً حياً فى مسرحية (التقاليد المسرحية Le Conuenieuze Teatrali) ، فلم يستطيعوا الوقوف فى طريق الاتجاه العاطفى المرفه التى هبت ريحه فى كل مكان . وقد ظهرت مسرحية (المخبر ١٧٩٩ Il Delatore) المحركة للعواطف ، والتى نشرت بعد مسرحية (التراث الضار) ، وقد وضعها (كاميللو فديريتشى Camillo Federici) ، ووقف أمامنا فيها نوع من النبلاء الخونة ، ليحل محل النميعة الاجتماعية . وقد بين موضوع هذه المسرحية مدى ما وصل إليه مؤلف فى تصوير المواقف

المدرّة للدموع ، فصور عجوزا فقيرة ، هي (تيودورا بناماتي-Teodora Ben- amati) ، التي هاجمها المرض ، ويبحث أبنائها (بيترو Pietro) و(لورنزو Lorenzo) يائسين عن مال للاتفاق عليها ، ثم منحت الفرصة فجأة ، فقد قتل رجل ، وأعلن عن مكافأة لمن يدلي بمعلومات عن قاتله ، وعندئذ أتهم بيترو أخاه بالجريمة ، واندفع إلى المنزل ومعه الجائزة ، ثم اندفع عائدا إلى السجن ، وطلب بأن يحل محل لورنزو ، ولا ينقذ الشاين النيلين في عاطفتها من الجزاء القاسى إلا اكتشاف أمر المجرم الحقيقى . وقد صور هذا الاتجاه في الملهاة في ذلك العصر في مسرحية ذات موضوع يشبه موضوع المسرحية السابقة ، وعنوانه (سيدة ذات روح La Dama di spirito) التى وضعها (فرانسسكو سرلون Francesco Cerlone) وقصت قصة (بياتريس Beatrice) التى أحبت (دون لويجي Don Luigi) ، وانفصلت عنه لأنه قتل أباه فى مبارزة ، ثم أصابها الحزن الشديد ، ثم أنقذتها العودة السعيدة لحبيبها من مخالب دوق شرير (يسمى أوريون Orione) ولكننا نجده قد ارتبط بالزواج من أرملة ثرية ، ولا تقبل عليها السعادة إلا فى الخاتمة ، كما حدث فى مسرحية (فدريكي Federici) باكتشاف غير متوقع ، وظهر زوج الأرملة فجأة ، وكان الجميع قد اعتقدوا أنه توفى .

وكذلك فى إسبانيا ، أخرج (جاسبار ملكوردى جوفلانوس Jaspas Melckor de Jovellanos) مسرحية (المجرم الأمين . طبعت ١٧٨٧ وكتبت سنة ١٧٧٤) ، ويدل عنوانها على ما تضمنته ، فهى قصة مظلمة تدور حول التضحية بالنفس ، ووخز الضمير ، وتعبر عن آراء تخلص الشرف الإنسانى . واكتنف مثل هذا المجال مسرحيات (موراتين الأصغر Moratin the younger) أو (لياندرزو فرناندى موراتين Leandro Fernandez Moratin) مثل مسرحية (العجوز والحادم El Vie-

joyla nina) التى لم تخل من طرافة ، ومثل مسرحية (نعم تقولها الأنثى دائماً ١٨٠٦ El si de las ninas) . وكان هذا الكاتب قد أخفى قدراً كبيراً من العواطف المرفهة وراء قناع الضحك ، بل كان قادراً على تأليف مسرحيات ساخرة مسلية ، مثل (المسرحية الجديدة ، أو المقهى ١٧٩٢ La Comedia nuva,Oel Café) . أما فى ألمانيا فقد ظهرت مسرحيات مملّة خلو من الخيال ، مع ما بها من قيم أخلاقية ، مثل مسرحية (أوتوفون جيمنجن Otto Von Gemmingen) (رب الأسرة الألماني ١٧٨٢ Der deutsche Hausuater) ، وتطورت بفضل لسنج (Lessing) و(شيللر Schiller) ، وتعدت رسوم الإنتاج العاطفى المرفه الذى نشأ فى دور التمثيل الأوروبية الأخرى بمراحل .

ويعود بنا ذكر (شيللر) إلى هذه الحقيقة ، فالواقع أن العاطفى المرفه ابتلعت قوة تفوقه ، فقد وجدت بذور الحركة الرومانسية فى الخصائص السابقة التى امتازت بها الملهاة الجادة والمأساة البورجوازية ، وعندما بعثت الإحساسات الرومانسية القوية فى أواخر القرن من جديد ، كان اتجاه التهذيب العاطفى المرفه قد اتخذ مسالك جديدة بسرعة ، وعادت المسرحيات التاريخية إلى دور التمثيل ، وفسرت تفسيراً مضحكاً ، وحلت مناظر الأديرة القديمة ، ومناظر القاعات الموحشة فى القلاع الوسيطة محل مناظر الحياة الداخلية للأسرة ، وهكذا تحولت ملهاة العاطفة المرفهة إلى طراز الميلودراما (Melodrama) .

الجزء السابع

المسرح الرومانسى

المسرح الرومانسى

ترجع الطلائع الأولى للحركة الرومانسية إلى القرن الثامن عشر ، ففي ذلك القرن اتخذت صورة محاولة متنوعة الاتجاه للإستقلال عن الأسلوب الكلاسى الذى بدا وكأنه قد أنهك قواه مؤقتا ، وعجز فلم يصبح مصدر الإلهام الذى يوحى بخلق أعمال جديدة ذات فن حيوى نابض .

إن المذهب الكلاسى يتضمن محاولة رسم ما هو نموذجى ومثالى ، وإبراز الحقيقة بإيضاح الخصائص التى اشتركت فيها الأشياء المتشابهة فى طبيعتها ، وقد مال الفنان الكلاسى - ما وسعه ذلك - إلى تجنب التفصيل ، وهو يرتاب فى الخيالى ، ويرمى إلى تبسيط الأشياء . وقد أنتجت الروح الكلاسية فى أعلى نسقها : سوفوكليس ، وفى أدنى مراتبها « القواعد » الشكلية التى نادى بها النقاد الثانويون .

ومن الواضح أن الفنان الرومانسى بحث عن أسلوب للإبتكار الفنى يناقض الأسلوب الكلاسى ، فقد تجنب « القواعد » التى حددها هؤلاء النقاد ، وأهمل محاولة التعبير عن الأشياء بالعبرة البسيطة ، ومال إلى الاعتماد على العبقرية الفردية ، ووجد فى تفصيل مادته ميزة فردية ؛ وبينما شق الكلاسى طريقه مستقيما ، كأنه طريق رومانى يتموج على سهل منبسط ، أو يتسلق جانب الجبل العميق - وجد الرومانسى متعة فى

التجوال ، وفي ارتياد الطريق الملتوى الذى انحنى وانثنى ، بل كثيراً ما فقد إحساسه بالاتجاه .

وإذا كان ما ذكرناه ينطبق على كل فن رومانسى تقريباً ؛ فإن بوادر الانشقاق بين صفوف الكتاب الرومانسيين ظهرت منذ بداية هذا المذهب ، واتخذت معارضتهم للعقيدة الكلاسية - ولا زالت تتخذ - صورتين واضحتين : أولاهما العناية بعرض التفاصيل . مما أدى فى النهاية إلى ظهور المذهب الطبيعى ، وثانيتهما البحث عما وراء عالم الواقع ، وقد اندمج فى النهاية فى عالم خيالى ذاتى . ولابد لنا فى بداية الحركة الرومانسية من الاعتراف بالشاعر الواقعى (Crabbe) والشاعر المتصوف (بليك Blake) ، فقد اشتركا فى صراعهما ضد الأسلوب الكلاسى ، مع إحساسنا التام بمامتاز به فنهما من مميزات أخرى تميزهما . ونستطيع طول هذه الفترة أن نلمح اتجاه الروح الدافعة لهذه الحركة إلى عالم الباطن بازدياد ، حتى وصلت فى النهاية إلى آفاق الحركة السيرالية ، أو ما وراء الواقع (Surrealism) .

وقد تكافأ هذان الاتجاهان تقريباً فى تطور المسرح فى القرن التاسع عشر ؛ ومن الواضح أن النشوة الأولى للثورة المتمردة على النماذج الكلاسية البالية ، وجدت مجالا أكثر انطلاقةً للتعبير فى الاتجاهات الرومانسية التى توفر فيها الزخرف ، وكاد ذلك أن يطغى على الاتجاه الواقعى فيها ، ولكن الاتجاهين ظهرا معاً فى كل الصور الأدبية ؛ فكتاب العصر فى (المقطوعات الشعبية الغنائية Lyrical Ballads) ، مثلاً مزيج من قصائد (ورد سورث Wo-rdsworth) المستمدة من الحياة العادية ، ومقالات كولريديج الخيالية . أما فى مسرح ذلك العصر ، فقد هيمن الاتجاه الثانى ، وانعكست الحالة النفسية التى سادت قصيدة كولريديج فى مقطوعة (الملاح العجوز The Rime of the Ancient Mariner) فى كل الكتابات ، ومضت عدة أعوام

قبل أن يرحب المسرح بالاتجاه الذى ألهم (ورد سورث) . ونجد فى مسرح القرن التاسع عشر أول موجة منطلقة من (الاتجاه القوطى Gothic) فى المأساة الشعرية ، والميلودراما والأوبرا ، وقد جرفت فى طريقها المبالغات الخيالية ، ثم أقبلت بعدها موجة واقعية جمعت أشتات قواها بالتدرج ، وفى نهاية ذلك العصر نشب صراع بين الاتجاهين ، وحاولت كل حركة أن تكون صاحبة القدح الملقى ، ولكن كثيراً ما وجد أنصار الحركتين مياهما وقد اختلطت فى فيضان متلاحم .

أما من الناحية الاجتماعية ، فكان العلم فى ذلك الوقت يمر فى أتون فائر، إذ بدأت الثورة الفرنسية ، ومعها ظهرت جمهورية أمريكية مستقلة فى الولايات المتحدة الأمريكية فى عهد الثورة ، ثم بدأت دولة بعد أخرى تشعر بموجة الحرية ، وظهرت حركات الوعى القومى ، ووجدت فى المسرح وسيلة لبعث المشاعر الوطنية ، فاتجه شعراء إيطاليا إلى المسرح بحماسة جديدة ، بل وجه الفرسان الثائرون المتحولون جهودهم لإنشاء مسرح قومى فى البلاد التى لم يسبق وجود المسرح بها ، وتعطينا المجر مثلاً طيباً لذلك ، فلم تعرض بها مسرحية على الجمهور مكتوبة باللسان القومى إلا سنة ١٧٩١ ، وبعد سنوات قليلة - أى فى سنة ١٨٠٢ - قام مسرح قومى فى ترانسلفانيا ، وفى سنة ١٨٣٧ قام مسرح مجرى قومى ، وظهرت ملامح مشابهة فى شرق أوروبا لوجود أحوال مشابهة ، فعرضت أول مسرحية تشيكية عام ١٧٨٥ وانتهت المحاولات المتتابة خلال القرن أخيراً سنة ١٨٦٢ إلى إقامة « مسرح الإمداد Provisional Theatre » لعرض مسرحيات باللغة القومية ؛ وفى سنة ١٨٨٣ افتتح « المسرح القومى The National Theatre » .

ولم يقف الأمر عند إثارة العاطفة فحسب ، بل طالبت تلك الطبقات الاجتماعية التى كانت مغمورة ولم يسمع لها صوت من قبل بالمساهمة فى الحياة

العامة للمجتمع ؛ ولا زالت الطبقة الأرستقراطية القديمة ، وطبقة البورجوازية الثرية الجديدة محتفظتين بمكانتيهما في معظم البلاد ، ولكن طبقة العمال بدأت تعمل وراء المظهر الهادىء لإنجلترا في عهد فكتوريا ، وأخذت تيارات خطيرة تتحرك .

وكان معنى هذا وجود جمهور جديد ، وظهور حرية جديدة في المسرح ؛ وقد أوقفت الحركة الكاملة التى أعطت المسارح حريتها في موجة الحماسة الأولى للثورة سريعاً ، ولم تتحرر المسارح الإنجليزية رسمياً من قانون الرقابة القديم إلا في سنة ١٨٣٤ ، ولكن الرقابة الصارمة على مسائل المسرح أخذت تقل في كل مكان تقريباً ، وأقيمت دور جديدة لتتسع للجمهور الذى أخذ في الزيادة ، وبدأ الناس الذين لم يفكروا من قبل في دخول المسرح منذ نصف قرن يطلبون هذه التسلية ، ونمت طبقة جديدة من المتفرجين الذين تاقوا إلى التمتع بمباهج المسرح ، وهكذا بدأت المسرحية تخلق سحراً جديداً في الجنوب والشمال والشرق والغرب .

الفصل الأول

من المأساة إلى الميلودراماة

أراد كل شاعر كبير وصغير تقريباً أن يساهم في خلق مسرحية أوفر غنى من المسرحية القديمة طوال ذلك العهد ، وقد نظر هؤلاء الشعراء جميعاً نظرة الإكبار لجلال شكسبير ، وفاضت ترجمة مؤلفاته ، وحظيت مسرحياته بالإقبال الواسع على منصة المسرح ، ووجد الفلاسفة والنقاد في مناظره ثروة من سحر الخيال ، وربما ظننا لذلك أن المسرحية الرومانسية الجديدة حققت أعظم إنتاجها في بلاد لغة شكسبير ، وأن حركة البعث الرومانسي الإنجليزية تمخضت عن روائع من إلهامه .

فشل الشعراء الإنجليز

والواقع أن كل شاعر من هؤلاء بذل جهوداً جبارة للوصول بالصورة المسرحية إلى مرتبة عظيمة ، وحاول جميع هؤلاء الشعراء - من أولهم إلى آخرهم - أن يجرب في التأليف المسرحي ، فألف (وليم وردسورث) بين ١٧٩٥ - ١٧٩٦ مسرحية (رجال الحدود The Borderers) ، واشترك (روبرت سوثي Robert Southey) و (صمويل تيلر كولريدج Samuel Taylor Coleridge) في وضع مسرحية (سقوط روبسبير ١٧٩٤ The Fall of Robespierre) ، وكتب الثاني مسرحية (تأنيب الضمير ١٧٩٤ Re-

(morse) ، وكتب (لورد بيرون) عدة مسرحيات ، نسوق منها على سبيل المثال مسرحية اشتهرت مرة ، هي (مانفرد ١٨١٧ Manfred) ، كما كتب (كيتس Keats) مسرحية (أوتو الأكبر ١٨١٩ Otho the Great) ، وكتب (برسى بشه شللى Percy Bysshe Shelley) مسرحية (شنشى Cenci ١٨١٨) ، فلا شك أن هؤلاء رغبوا في التأليف المسرحى . ولكنهم فشلوا جميعاً ، وربما وجدنا بعض المزايا في محاولة بيرون المسرحية ، لاسيما في مسرحية (ماريتو فالiero ١٨٢٠ Marino Faliero) ومسرحية (سرد نابولوس Sardanapalus ١٨٢١) ، ووجدت مسرحية (شنشى) ثناء بين حين وآخر ، وإنما لم يجد أوفر الرومانسيين حماسة مادة خالدة القيمة في غيرها من المسرحيات ، بل إن التعليقات التى كالمها البعض على مسرحيات (شيللى) تدل على إصرار على اكتشاف ما يكيل الثناء ، ولا تدل على تحمس للنقد الجدى .

ولا يعود خلق المسرحية القوية الرومانسية إلى سبب واحد فحسب ، ففى مسرحيات (بيرون) الكثير الطيب ، ولو كان مجال بحثنا المسرح الإنجليزى وحده ، لنسبنا إليها اعتبارات أعظم ، ولكن ما حال بينها وبين مزيد من القوة هو ما كان فى عبقرية (بيرون) من اتجاه ذاتى مركز ، وقد اشتركت هذه الظاهرة فى طباع الرومانسيين ، أما الأسباب الأساسية لضعف مسرحيات زملائه ، فتجعلنا نهتم باعتبارات أخرى ، علينا أن نجعل لها مزيداً من الأهمية .

وأحد هذه الاعتبارات هو الانفصال بين الشعراء وبين المسرح ، ويعود بعض عيوب ذلك إلى الجمهور ، والبعض الآخر إلى ابتعاد قوم كان عليهم أن يتقدموا للمسرح بمسرحياتهم ، وكانت جماهير ذلك العهد خشنة ، أذواقهم منحطة ، لذا مال الشعراء إلى العزلة ، واجتمع هذان الاتجاهان ،

وتأثر بعضهما البعض ، فأبعد كل فريق عن صاحبه ، واحتقر الشعراء المسرح المعاصر ، ولم يجد المتفرجون متعة في المسرحيات الشعرية المملة نوعاً ما ، والتي عرضت عليهم من آن إلى آخر ، وهكذا تم الطلاق بين الأدب وبين دار التمثيل تقريباً .

وفوق كل هذا ، فإن الشعراء الإنجليز انغمسوا كلية في طريقة شكسبير ، فابتعدت تجاربهم كلها عن روح عصرهم ، ولم يكن مفر من تقليد مؤلفاته ؛ ولكن أسلوب (شكسبير) قد لاءم أحوال المسرح الإليزابيثي ملاءمة تامة ، ولم يكن هو التعبير المسرحي اللازم لعصر تلا عصر (شكسبير) بقرنين ، وكان مؤلف (هاملت) قد تعمق في أغوار المسرح الرومانسي ، مما جعل تقليد مؤلفاته باللسان الإنجليزي لن يكون إلا تقليداً ضحلاً . ولم ينتظر من أفراد الجمهور والقارئین الذين اعتادوا رؤية « ماكبث » و « عطيل » أن يحسوا بهزة العجب والمتعة في تأمل مؤلفات قريبة منها في هدفها العام ، ولكنها بعيدة عنها في نضرة الخيال وقوة البناء ، وإنما تحققت نشوة الجدة ، وأدركت مرتبة الصورة الأصلية في بلاد لم يلق فيها مارد سامق قومي ظله على الشعراء . وإنما هب تأثير شكسبير وكأنه نسيم منعش أقبل من بعيد يبعث الحياة .

المسرح الرومانسي في ألمانيا

« لسنج » و « جوته »

وكانت ألمانيا مثل هذه الدولة ، ولم تكن الدويلات الألمانية المتنوعة قد حققت شيئاً ذا قيمة خاصة في النمط المسرحي ، وقد نجح (جوتشيد Gottsched) في فرض لون خفيف من الصورة على خشبة المسرح

الضعيفة ، ولكن الصورة كانت قالباً كلاسياً لا يلائم حاجات الجيل الجديد . وبذلك آن أوان بعث النهضة الكبرى .

ومهد لظهور هذه النهضة ما كتبه (جوتهولد إفريم لسنج Gotthold Ephraim Lessing) فقد أقيم المسرح القومى فى همبرج سنة ١٧٦٥ ، وقدر له أن يكون المسرح القومى الألمانى بعد عامين ، ظهرت معه مجلة لم يحلم أحد بظهورها ، فقد عين لسنج (ناقدًا مسرحياً Dramaturg) لدار التمثيل الناشئة ، وبدأ يصدر - بإشراف المراقبين - أول لسان حال للدار فى العالم ، فى تلك المقالات التى جمعت ونشرت عام ١٧٩٩ باسم (النقد المسرحى بهمبرج Hanburgische Dramaturgie) .

ولم تكن هذه المقالات مجرد مراجعات نقدية للإنتاج الجارى ، وإنما اشتغل لسنج بمحاولة إلهام الناشئين من الكتاب بالتأليف المسرحى بواسطة النقد المباشر ، وبذلك وضع أسس الفن المسرحى القومى . وكان هدفه عملياً ثوريا ، وكان على الدوام يضع المنصة الفعلية نصب عينيه ، وأشار دائما إلى أن النماذج الكلاسيكية المقلدة التى حبذاها (جوتشد) لم تكن ما كان العصر بحاجة ماسة إليه ، وكتب يقول : « إن الأمر الوحيد الذى لا يتسامح فيه مع الشاعر المفجع هو البرود ، أما إذا أثار اهتمامنا فلا يهم ما يصنع بالقواعد الآلية التافهة » . وقد بحث على الدوام عن الصورة الحية التى تنبع بحيوية من انسجام حقيقى بين المادة وبين الإلهام الطليق للشاعر ، وقد نادى فى أبحاثه بهذه الحقيقة المزدوجة ، وهى أن ما نسميه «القواعد» ، كان صحيحاً ملائماً للمسرح الإغريقى ، ولكنه زائف وغير ملائم لمسرحنا ، وبينما التزم الإغريق - وكانوا على صواب - بعض القيود لأنها كانت التطور الحى لنماذجهم المسرحية ، اضطر الكلاسييون من الكتاب الفرنسيين إلى مجرد التفوه بهذه القيود ، بينما بحثوا عن وسائل التغلب عليها . وبمثل هذه

اللمحات ، ولقوة تفكير الناقد عموماً ، استطاع (لسنج) أن يضع أساساً
وطيداً من نوع جديد مختلف للفن الابتداعي ، لا أن يتم رسالة سلبية
للقضاء على المذهب الكلاسي المقلد فحسب .

وقد حاول أن يطبق نظرياته تطبيقاً عملياً في سلسلة من المسرحيات التي
عنى بوضعها ، ولسوء الحظ لا نستطيع أن نقدره كاتباً مسرحياً كما نقدره
ناقداً ، فكتاباتة في (مجلة النقد المسرحي في هامبورج) تكاد تقف بجانب
كتاب « الشعر » لأرسطو ، أما مسرحياته (مس ساره سامبسون
Miss Sarah Sampson ١٧٥٥) ، و (منا فون بارنلهم Minna
Von Barnhelm) و (إميلي جالوتي Emilia Galotti ١٧٧٢) و (ناثان
الحكيم Nathan de Weise ١٧٧٩) فهي جديرة بالاهتمام الخاص ، بل
تفوقت كثيراً على المسرحيات المعاصرة التي ظهرت في انجلترا ، ولكنها لم
تحقق تلك الخاصية المراوغة التي تنبع منها العظمة الحققة ، وإنما ناءت تحت
ضغط فلسفة « التنوير » التي ألفت بالسحر على عقل المؤلف ؛ وكادت أن
تكون امتداداً للإتجاه العاطفي أكثر مما تدل على محاولة جديدة . ويدل
موضوع (مس ساره سامبسون) واختياره الإنجليزى الذى صور حياة الأسرة
ومجالها ، على صلته بالمسرحية البرجوازية في لندن . وتصور مسرحية (منا
فون بارنلهم) موضوعاً عاطفياً مرفهاً ، عرضه من قبله ببضع سنين كتاب من
هذه المدرسة ، وبطلها (زلهيم Zellheim) مفلس عندما سرح من الجيش ،
ثم رفض أن يتزوج من حبيبته الثرية البطلة التي سميت المسرحية بأسمها ،
ولا يظهر الحل السعيد إلا حينما تكتشف له ثروة ضائعة ، وتعلن (منا) أنها
قد أصبحت فقيرة ، وتدعى أنها بدورها ترفضه زوجاً ، وفي الملهة إدراك
للشخصيات وتطوير ماهر للموضوع ، وإنما خلت من شىء في المرتبة الأولى
من الأهمية .

ولمسرحية (أميليا جالوتى) أهمية أكبر ، ومن الواضح أن المسرحية أخذت عن القصة الرومانية القديمة الخاصة (بفرجينيا Virginia) تلك الفتاة التى طعنها أبوها لينقذها من أحضان مستبد فاسق ، ولكن صورة الفتاة صارت برجوازية ، وصار الفاسق المتوقع من النبلاء ، واتجه الموضوع اتجاها جديدا بدت فيه (إميليا) صامدة أمام محاولات عاشقها الفاشلة . وفى هذه المسرحية مناظر أقوى من كل ما صورته مسرحية (تاجر لندن) ولكنها تعكس أثرا من آثار الأسلوب الذى ألهم (ليللو) .

وعلينا أن نصدر حكما ماثلا على مسرحية (ناثان الحكيم) ، وقد دار موضوعها حول نبوءة خافتة لمؤلف ألفه الكاتب فى صباه ، فى مسرحية من فصل واحد اسمها « اليهودى » طبعت ١٧٥٥ Die Juden ، ولا شك فى أنه كان مخلصا فيما هدفت إليه المسرحية ، وكان بطلها « ناثان اليهودى » الذى بنى حياته على الدين الطبيعى الذى بحث وراءه (ديدرو) وزملاؤه ، وكان بطله فائقا - إلى أبعد حد - فى أخلاقه ونبل تفكيره ، أكثر ممن بنوا حياتهم على العقائد المقررة . وليس ناثان يهوديا إلا فى اسمه فحسب ؛ إذ تمثل كل الفضائل ، ونبذ كل الرذائل التى كمننت فى العقائد المعروفة ، وبواسطة حيلة رومانسية ظهرت « ربيكا Rebecca » ابنة الصليبي المسيحى المزعوم ، التى أحبت محاربا من فريق « التمبلار Templar » ثم اكتشفت أنها أخ وأخت ، وأنها فقدت من مدة طويلة من أب من أقرباء السلطان صلاح الدين ، وقد صور (لسنج) تصويرا مجسما عدم اقتناعه بالعقائد القائمة ، وعبر عن اعتقاده أيضا بأن فيها بعض عناصر الحكمة العلوية . وقد ظلت المناقشة حين عرض ناثان على صلاح الدين حكمة الخواتم ، وبين بها أن الدين الحق وحده هو إفادة الإنسانية ، ولكن جاء تعبيره عن هذه الفكرة غير جدير للفكرة الخيالية ، وأصدق من ذلك أن نقول : إن

الفكرة الخيالية شائعة في المسرحية ، وهي تعوقنا بحيث ظل ما كان عليه أن يثيرنا ويحركنا خاليا من تلك الجذوة المسرحية التى نلتمسها فى أروع نماذج الفن المسرحى .

ويمكننا أن نطبق - بصفة خاصة - ما قاله جوته عن شيللر ، وبصفة عامة على كل مدرسة التأليف المسرحى التى بدأها ، فقد قال الشاعر : « لقد أضرت الفلسفة بشعره » ودفعته إلى إعلاء شأن الفكرة كثيرا على الطبيعة كلها ، وبذلك قضى على الطبيعة . وقد اعتقد أن كل ما صوره يجب أن يكون ، سواء اتفق مع الطبيعة أم لا » ومن الطريف أن هذا النقد ينطبق على صاحبه بالقوة التى ينطبق بها على غيره ، والواقع أن « ولفجانج فون جوته Wolfgang Von Goethe » كان من كبار المؤلفين فى عصره ، ولكنه لم يكن بالتأكيد من أعظم كتابه المسرحيين . ومع أنه أبدى اهتماما جادا بالمسرح . ونشط فى الاشتغال بمسائل التمثيل ، إلا أن مسرحياته خلت من الإحساس المسرحى ، ويبدو أن خدماته كمدير (لمسرح بلاط فيمار Weimar Court Theatre) لم تفده شيئا ، وكأنه الآراء سيطرت على مسرحياته ، وتدخل الجدل الفكرى محل حوادث الموضوع ، فضاع تفوق الكاتب المسرحى وسط تعبير فنى رومانسى وذاتى .

وندخل فى مؤلفات جوته فى ميدان الازدهار الرومانسى الكامل ، وفى مجال هذه الحركة التى أخذت اسمها من عنوان مسرحية « فريدريك ماكسميليان فون كلنجر Friedrich Maximilian Von Klinger واسمها (العاصفة والكبت ١٧٧٦ Sturm und Drang) ، وكان أول ما كتب جوته للمسرح عاصفا أيضا وهو مسرحية « جوتزفون برلشنجن ١٧٧٣ Goetz Von Berlichingen » ، وقد كافح بطلها الثائر قوى الاضطهاد فى عصره ،

وقد صارت هذه المأساة كالإنجيل لنفوس النشء في أوروبا « ممن هزتهم اتجاهات » المذهب القوطى Gothics « وترجم حوارها المندفع سير والتر سكوت Sir Walter Scatt « فى كتاباته المبكرة .

وقد أرادت أن تحول الانتباه من الاتجاه المسرحى الواقعى العائلى المقل ، وقلدت ، أساليب شكسبير فى التأليف ، لاسيما الجمع بين المناظر المفجعة والمضحكة ، واختارت موضوعها من العصور الوسطى ، وبه أفتتحت موجة التأليف التاريخى الواسع الذى طغى على مسرح ذلك العصر .

قائمة بأسماء المصطلحات المسرحية ونظائرها العربية

comedy	:	المهارة
tragedy	:	المأساة
tragi - comedy	:	المهارة المفجعة
drame	:	الدرامة
melodrama	:	الميلودراما
stage	:	المسرح أو المنصة
burlesque	:	المهزلة الساخرة
مسرحية العواطف الرخيصة أو مسرحية		
sentimental drama	:	العواطف المرفهة
drama of wit	:	مسرحية التندر
domestic tragedy	:	المأساة العائلية
genteel comedy	:	ملهة الرقة
farce	:	المزلية
Comedy of humours	:	ملهة الأمزجة
Comedy of manners	:	ملهة النماذج الاجتماعية
interludes	:	فواصل

الأردايس نيكول

أسناذ ومؤرخ مسرحى اسكتلندى ، من أعظم الذين كتبوا
فى تاريخ المسرح والدراما ، عمل أستاذا للغة الإنجليزية
وآدابها فى جامعات لندن وبرمنجهام ، كما عمل لفترة رئيسا
لقسم الدراما بجامعة بيل الأمريكىة ، حيث أنشأ أرشيفا
ضخما للدراسات المسرحية يضم مواد بالغة القيمة والأهمية فى
هذا المجال ، ألف عددا كبيرا من الكتب الهامة عن الجوانب
المختلفة للفنون المسرحية منها الأفنعة ، والنمثيل الصامت ،
مسرحية المعجزة ، ومن أهم كتبه الدراما الإنجليزية ، المسرح
الإنجليزى وقراءات فى الدراما الإنجليزية ، وضع مؤلفاً ضخماً
من جزأين عن الدراما فى القرن التاسع عشر ١٨٥٠ - ١٩٠٠
(١٩٤٦) وهو جزء من سلسلة من ١٩ مجلداً بدأ كتابتها
١٩٢٣ وتغطى فى مجموعها تاريخ المسرح الإنجليزى منذ عصر
عودة الملكية .

كان أيضا من كبار الدارسين لمسرح شكسبير وكان يرأس
سنويا مؤتمراً لدراسى شكسبير فى ستراتفورد أبون أفون أثناء
المهرجان السنوى الذى يعقد فى مسقط رأس الشاعر .

رأس تحرير حوليات شكسبير التى تصدر عن جامعة
برمنجهام ، وقد أسس فى تلك الجامعة مركزا هاما لدراسات
شكسبير ، ظل يؤلف عن المسرح حتى وفاته وكان يرأس جمعية
البحوث المسرحية منذ ١٩٥٨ ، زار جامعة القاهرة فى أوائل
الخمسينات